إشارات أولى: المؤتمر الثامن العام لاتحاد الكتاب العرب

د. إبراهيم الجرادي

صباحُ دمشق، صباحٌ عائلي!

كان وما يزال مثلما كان في صبيحة يوم الخميس ٧/١٠/٢٠١٠م إبان انعقاد المؤتمر الثامن لاتحاد الكتاب العرب، حيث تجمّعت عائلة الكتابة، وهي تحمل عبء وعيها في ضرورة أن تتقدم الكتابة مجتمعها، وأن يتقدم الكاتب ذويه، ... أن يتقدم جماعته البشرية، ويستنهض قواها الكامنة في الروح العربي، الذي يعلن المواجهة سلوكاً مدافعاً عن الأمة وقيمها، عن أرضها وثرواتها، عن كرامتها المهدورة، وعن حقها المشروع في اختيار أساليب وجودها، بعيداً عن الهيمنة والرضوخ للهيمنة، عن التأتأة العربية، في إعلان الوضوح البين، في أن شرطاً تاريخياً، يجب أن يتحقق في استعادة العرب ما للعرب، من حقٍ لم تلوثه الانكسارات، ولم يستسلم ذووه لعاهة التردد، والمقايضة، والرخاوة، والمساومة على حق السلوك في أن يكون على سويّة الفكرة، وأن تكون الكتابة، على اختلاف مشارب أصحابها، وصيغها، وأشكال تعبيراتها. ممثلاً مؤهلاً وقادراً على السعي في هذا الطريق.

•

كان صباحاً مشمساً ودافئاً. حين احتضنت مكتبة الأسد: ردهاتها وقاعاتها وصالاتها الكتّاب القادمين من الشمال والجنوب، من شرق سورية وغربها، من كل بقاع الوطن الكبير الممتدة على مساحة القلب، يوسعون مساحة الحوار، يتناقشون، يتنافرون، ويتآلفون، يختلفون ويلتقون، يتباعدون ويقتربون، كل ذلك في رغبةٍ عادلةٍ في أن يأخذ اتحاد الكتّاب العرب مكانه، رائداً مُدركاً لحق ريادته، وواعياً لضرورة أن تكون الكتابة فكراً، وشعراً، ونثراً، مسلكاً جمالياً لسلوكٍ مواجهٍ يستدعي في الأمة قواها المُتبصِّرَةَ المُقتدِرةَ: **أهل الموقف وأهل الفكر وأهل الإبداع**. الأمر الذي استدعى، قبل ذلك، حوارات ونقاشات وآراء، غطت مساحة واسعة من صحفنا المحلية ودورياتنا، بهذا الحجم الذي عرفته، ولأول مرةٍ، ومنها دوريات اتحاد الكتّاب نفسه. التي وسعت بدورها، مساحة القول الذي كشف عن ثراء في الرغبات التي تطمح، طموحاً مشروعاً، في أن يتقدم الاتحاد في أدائه، ويستخدم حقه الطبيعي في أن يساهم مساهمة مؤثرة في تفعيل ثقافةٍ وإبداع عربيين، يصبان في غايةٍ أن يكونا (ريادةً) تتقدم حركة النهوض العربية... ولم يكن "للخصوم" في ذلك، إذا كان هناك من خصوم، إلا بلاغة المتناقشين في الوسائل لا الغايات، وربما، لأول مرةٍ، أيضاً، على هذا الصعيد، يشرع الحوار أبوابه للداخلين على بلاغة القول:

لقد عقد اتحاد الكتاب مؤتمره العام الثامن تحت شعار:

العروبة هي الأساس الذي نبني عليه

بحضور السيد **محمد سعيد بخيتان** الأمين القطري المساعد **لحزب البعث العربي الاشتراكي،** وعدد من أعضاء القيادة المركزية للجبهة الوطنية التقدمية ومعاون نائب رئيس الجمهورية وعدد من أعضاء القيادة القطرية للحزب وعدد من الوزراء والسيد **خليفة أحواس** رئيس رابطة الكتاب الليبيين، نائب الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، وأمناء فروع الحزب في المحافظات والجامعات ورؤساء المنظمات الشعبية والنقابات المهنية.

الدور الريادي للأدب والأدباء في عمليات البناء الوطني وأساليب النهوض بالإنسان

وأكد **السيد بخيتان** في كلمته على أن انعقاد المؤتمر تحت شعار: **(العروبة هي الأساس الذي نبني عليه)** يؤكد أن مسيرة العطاء الفكري والأدبي، لا تتوقف، وأن استمرار تدفقها يؤكد الدور الفاعل للثقافة في حياة الشعوب، لأنها تزخر بالفكر الخلاق، والرؤى الإبداعية والإيمان العميق بالوطن.

وقال **بخيتان**: يشرّفني أن أنقل إليكم وعَبركم إلى أدبائنا ومثقفينا في سورية والوطن العربي تحية وتقدير **السيد الرئيس بشار الأسد رئيس الجمهورية** الذي أكد على الدور الريادي للأدب والأدباء. ومكانة المبدعين، في عملية البناء الوطني والأهمية البالغة في آليات أساليب النهوض بالإنسان فكراً، وثقافة، وعملاً. وفي تدعيم أسس وقيم الوحدة الوطنية عبر الثقافة الملتزمة قضايا المجتمع، وتطلعات جماهير الوطن.

تحرير الجولان هدفٌ أساسي لا بدّ من تحقيقه

وأضاف **بخيتان**: **إن سورية عملت وستواصل عملها للنهوض بالواقع العربي، وتصحيح مساراته، وتحصين مقوماته، وتوحيد الصف، وتعميق التضامن العربي**... كما تعمل على تحقيق فضاء إقليمي ودولي وأسع لمواجهة التحديات في وقت لا تزال فيه إسرائيل، تمارس عنصريتها وتحتل الأرض، وتشرد الشعب، وتتنكر للشرعية الدولية، ولمتطلبات السلام العادل، ما يستدعي المراجعة على المستوى القومي وإعادة ترتيب الأولويات بما يحقق للأمة حضورها، ويعيد الأرض والحقوق إلى أصحابها، **فيصبح تحرير الجولان العربي السوري وعودته إلى وطنه الأم هدفاً أساسياً لا بد من تحقيقه**. ويؤكد صمود أهلنا الأبطال فيه وتمسكهم بعروبتهم وأصالتهم الوطنية والقومية. كما **أن قضية فلسطين هي قضية العرب المركزية** التي تتطلب تضامناً عربياً ودولياً لإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة. وعاصمتها القدس، وعودة اللاجئين، كما نؤكد على وحدة العراق أرضاً وشعباً. ووقوفنا إلى جانب لبنان. والحفاظ على أمنه واستقراره ودعم المقاومة لما فيه مصلحة الأمة.

وخلص إلى القول:

- **القولُ** في دوريات الاتحاد (ومنها **"الموقف الأدبي"**) وضرورة رفع مستوياتها إلى مستوى الممكن.
- **القولُ** في النشاطات وضرورة تفعيلها بما يحقق غاياتها ــ الأساس.
- **القولُ** في فقدان حس المبادرة. وكلام في الروتين والشكليات وإمكانية تجاوزها.
- **القولُ** في دور الاتحاد على الصعيد القومي....
- **القولُ** في العثرات، وهي ليست قليلة، وكلامٌ في "الحسنات" وهي أيضاً ليست قليلة.
- **القولُ** في المنجزات، فيما قدم الاتحاد لقضيته على صعيدها الأوسع، وما قدمه لأعضائه من مكاسب، ملموسة وظاهرة، ستتسع إذ تسنى للقيّمين عليها إمكانية تقديم ما يمكن أن يكون علامة وبياناً على واقع حال جديد، ليس لأحدٍ ــ وأعني فرداً ــ أن يتحمل عبءٍ الإخفاق فيه، فالعمل الثقافي وعيٌ جمعيٌّ وسلوك جمعيٌّ. وصورة لهاتين الصفتين، اللتين سيدرك المكتب التنفيذي الجديد ــ وقد أشار إلى ذلك في اجتماعاته المتوالية ــ قدرتهما على بث روح جديد في الجسد الحيّ، ليكون في ذلك أهلاً لصفته.

نعول الكثير على حملة الأقلام. الذين يضيئون بفكرهم وإبداعاتهم، جوانب الحياة، ويفتحون أبواب المعرفة، ويتواصلون بعمق مع التراث والمعاصرة. ويخوضون معارك الكلمة، وهم يقاومون الاحتلال والتخلف والتجزئة بروح عالية من المسؤولية.

الاتحاد أحدث فعلاً نوعياً

في شجرة الثقافة العربية

وتحدث **الدكتور حسين جمعة**، رئيس الاتحاد ـ رئيس المؤتمر فقال:

إن الاتحاد أكد خلال مسيرته، جوهر التجدد، وصدق الموقف، في حراك ثقافي ممتد على الساحة الوطنية والقومية والدولية، فأيقظ صحوة الحوار المنفتح على ثقافة الآخر.

وأشار إلى أن الاتحاد عقد اتفاقيات مع اتحادات قومية وعالمية. وأقام ندوات وأمسيات ومهرجانات أدبية تركت آثارها الإيجابية كندوة (الأتراك في عيون عربية)، والتي جاءت رداً على ندوة أقامها أدباء ومفكرون أتراك في اللاذقية بعنوان (العرب في عيون الأتراك).

وأوضح **جمعة** أن الاتحاد عقد اتفاقيات بينه وبين الكتّاب الأتراك والاتحادات الأخرى في الهند وروسيا وإيران والصين ومصر وتونس وليبيا والكويت والبحرين وأحدث فعلاً نوعياً في شجرة الثقافة العربية وأسهم بمقترحات فاعلة من أجل القمة الثقافية العربية.

تأسيس المكتب الثقافي

لمقاومة التطبيع الثقافي

وأشار **الدكتور جمعة**: إلى أن الاتحاد أكد ذاته في صميم الحركة الثقافية والسياسية الوطنية والقومية، حين أعلن في بياناته المختلفة عن مواقفه القومية الثابتة من قضايا الأمة، وانخرط في صياغة رؤية جديدة لإيجاد المكتب العربي لمقاومة التطبيع الثقافي.

وخلص **الدكتور جمعة** إلى القول:

لقد حقق الاتحاد في عمله وحدة المبنى والمعنى، وجعل همّه تربية القيم الأصيلة والمبادئ السامية، وفق الأهداف التي تبناها مرسوم إنشائه. وقام بواجبه نحو مجتمعه ووطنه وأمته، وما زال يسعى لتحقيق أهدافه، ويستشرف رؤاه الثقافية والإبداعية في صميم بناء المشروع الثقافي العربي النهضوي الحضاري، ويطمح إلى تكوين مجلس أعلى للثقافة الوطنية ويعمل على إرساء الوعي بإنجاز قانون تفريغ الكاتب في ضوء إيجاد الكاتب المحترف.

ثم جرت انتخابات مجلس الاتحاد التي تمثلت فيها أطيافٌ فكرية وسياسية وأدبية عبرت عن نفسها بأشكال متعددة، عبر تكوينات وتشكيلات متنوعة، وتمّ فرز الأصوات، وفاز بنتيجتها كل من:

١ ـ غسان ونوس. ٢ـ حسين جمعة. ٣ ـ نزار بني المرجة. ٤ ـ جمانه طه. ٥ ـ راتب سكر. ٦ ـ قاسم مقداد. ٧ـ باسم عبدو. ٨ـ طالب عمران. ٩ـ حمدي موصللي. ١٠ ـ محمد حديفي. ١١ـ مالك صقور. ١٢ـ حنان درويش. ١٣ـ ثائر زين الدين. ١٤ـ غازي حسين العلي. ١٥ـ محمود نقشو. ١٦ـ إسماعيل ملحم. ١٧ـ ياسين فاعور. ١٨ـ هاجم العيازره. ١٩ـ عبد الوهاب زيتون. ٢٠ـ إبراهيم الجرادي. ٢١ـ ماجدة حمود. ٢٢ـ كمال جمال بك. ٢٣ـ رضوان قضماني. ٢٤ـ نضال الصالح. ٢٥ـ عبد اللطيف ياسين..

وأعضاء احتياط منهم: محمد راتب حلاق. محمد الحاج صالح. غسان حنا...

واجتمع مجلس اتحاد الكتاب العرب المؤلف من: ٢٥ عضواً صباح يوم الخميس ١٤/١٠/٢٠١٠.

وجرت انتخابات فاز بنتيجتها تسعة أعضاء هم:

١ ـ غسان ونوس.
٢ ـ د. حسين جمعة.
٣ ـ د. نزار بني المرجة.
٤ ـ د. راتب سكر.
٥ ـ د، قاسم مقداد.
٦ ـ باسم عبدو.
٧ ـ د. إبراهيم الجرادي.
٨ ـ غازي حسين العلي.
٩ ـ مالك صقور.

واجتمع المكتب التنفيذي بدعوة من رئيس الاتحاد الدكتور حسين جمعة الذي انتخب رئيساً للاتحاد لدورة جديدة، وتمّ توزيع الإدارات والمهام المنصوص عليها في النظام الداخلي ومنها دوريات الاتحاد التي تشكلت إدارتها على الشكل التالي:

مجلة الفكر السياسي

د. حسين جمعة: رئيس الاتحاد ــ رئيساً للتحرير ومديراً مسؤولاً. **ومحمد حديفي:** مديراً للتحرير (إضافة إلى هيئة التحرير).

جريدة الأسبوع الأدبي

د. حسين جمعة ــ مديراً مسؤولاً. **وغسان كامل ونوس** رئيساً للتحرير. **وكمال جمال بك** ــ مديراً للتحرير (إضافة إلى هيئة التحرير).

مجلة التراث العربي

د. حسين جمعة ـ مديراً مسؤولاً، و **د. راتب سكر** ـ رئيساً للتحرير. و **د. عبد الإله نبهان** ـ مديراً للتحرير.

مجلة الأدب العربي

د. حسين جمعة ـ مديراً مسؤولاً. و **د. قاسم مقداد** ـ رئيساً للتحرير. و **د. إبراهيم الشهابي** ـ مديراً للتحرير.

مجلة الآداب العالمية

د. حسين جمعة ـ مديراً مسؤولاً. و **د. قاسم مقداد** ـ رئيساً للتحرير. و **حنا عبود** ـ مديراً للتحرير.

مجلة الموقف الأدبي

د. حسين جمعة ـ مديراً مسؤولاً. و **د. إبراهيم الجرادي** ـ رئيساً للتحرير. و **د. ياسين فاعور** ـ مديراً للتحرير.

إضافة إلى تسمية أعضاء هيئة التحرير في الدوريات كلها.

≠

إن مجلة الموقف الأدبي "إدارةً وهيئة تحرير"، ستحتفي، بكل تأكيد، بكل رأي يأتيها من القرّاء والكتّاب، وأصحاب الشأن، من شأنه أن يساعد على تحقيق غايتها في تعميق الصلة بينها وبين من تسعى إليهم، هدفها أولاً وأخيراً، بتأصيل وسائلها، وتسهيل دروب تواصيها، وحسن اختياراتها لما هو نافع وممتع، إذ ليس من الغاية الخيّرة، أبداً، أن نعمل بعيداً في الانقطاع دون التواصل.

وكل عام والجميع بخير.

التنوّع الحضاري والثقافي، ووحدة العقل الإنساني

ندرة اليازجي

دخلتُ إلى أعماق كياني باحثاً عن حقيقة فكري وأصالة رأيي ومعتقدي، فوجدت تنوعاً من الآراء ووحدة إنسانية شاملة. وعندئذ، أدركت أن عقلي تأليف لثقافات وحضارات عديدة ومتنوعة.

في كياني تلتقي ثقافات العالم وحضاراته، وتشكل مركزاً تتكامل فيه الوقائع الظاهرية العديدة المضمّنة في هذه الثقافات والحقيقة الواحدة التي نعانيها أو نحدسها كلما توغّلنا إلى أعماق الحكمة التي تتوطّد عليها القاعدة الأساسية للوجود الإنساني.

في كياني تتحّد فروع المعرفة كلها، وتتّصل دون أن تنفصل. ويشير هذا الاتصال أو التوفيق إلى توحيد الثقافات، بأنواع المعرفة العالمية، في تآلف يبلغ ذروته في وعي كوني شامل يتمثّله العقل المنفتح الذي بلغ مستوى أو نطاق الاستنارة.

في كياني تتآلف الثقافات المتنوعة، وفي نفسي تتناغم قيم ومفاهيم هذه الثقافات، فأحياها في داخلي. وبالإضافة إلى ما زرعته في باطني وفي عمق كياني من ثقافتي العربية الخاصة والرائعة، بسطت فكري إلى الثقافات الأخرى أتأمل مضامينها.

في هذا المنظور، ولجتُ محراب الحكمة اليونانية القديمة المتمثّلة في تعاليم دلفي وفي مدارس الفلسفة اليونانية التي أنارت سبل التفكير الإنساني. ودخلتُ بيتَ الحكمة الذي بناه الفكر الصيني، وتفهمتُ مثاليتَه الأخلاقيةَ، فوجدتَ التّطبيقَ الواقعي والمُعاش لمفهوم الفضيلة. وطفتُ في أرجاء المدارس الهندوسية ساعياً إلى وعي الحقيقة الكامنة في تعاليمها ومبادئها؛ وانتقلتُ إلى الآداب اليابانية الماثلة في حكمة بوذية الزّن أستشف الرقّة الرائعة، والنظام الدّقيق والرّهافة اللطيفة الكامنة فيها. وتعمقتُ في دراسة الحكمة المنطوية في سرّانية الهرم المصري، وأهرام الإنكا والأزتك باحثاً عن منظور الحكمة الكونية. وارتحلتُ إلى الفكر الفلسفي الأوروبي، والأمريكي، والآسيوي والإفريقي بأنواعه، باحثاً عن الحقيقة التي كنتُ وما زلت أتأمل مضامينها.

تداعيت بذاكرتي إلى شرقنا القديم أبحث عن خفايا ما انطوت عليه حكمته، فوجدتُ في عرفانه ذروة ما توصّل إليه العقل الإنساني. ووقفتُ أصغي

صامتاً إلى جهابذة التشريع في المدارس التي تأسستْ في هذا الشرق القديم.

شدّتني الميثولوجيا إلى رمزيّتها الظاهرية وسرّانيتها الباطنية، فنهلتُ من ينابيع الميثولوجيا اليونانية، والهندوسية، واليابانية، والأكادية، والكنعانية، والإفريقية، والأمريكية الشمالية والأوسطية والجنوبيّة، والأوروبيّة الشمالية. وعندما تعمقتَ في دراسة وتأمل سرّانيتها، تبيّن لي أنها قامتَ مقام التجربة الروحية لدى الأقدمين. وذهلتَ أن أجد في كل ميثولوجيا العمق والسرّانية اللذين وجدتهما في صميم رموزها ورموز الميثولوجيات الأخرى، ويضمّها إلى حقيقة إنسانية واحدة تشير إلى تنوّع التّعبير ووحدة الغاية والمضمون.

أدركتُ، وأنا أبلغ هذا المستوى من الاطلاع والدراسة والبحث، أنني أمثّل ثقافة عالمية متنوعة تتألق ثقافتي العربية الخاصة في وسطها، وشعرتُ أن الثقافات الأخرى تحيا في داخلي وتستغرق كياني، علمتُ أيضاً أن الحكماء، في أصقاع العالم، يكوّنون تفكيري من خلال تعاليمهم التي تشعّ في داخلي. فإذا ما سُئلت عن فيثاغور. تحدّث هذا العالم الحكيم في أعماق وأجاب عمّا سُئلت. وإذا سُئلتَ عن لاو تزو، تحرك هذا الحكيم في كياني، وتلألأت فضيلته التي شرحها لأبناء قومه. وإذا سُئلتَ عن بوذا، استنار في قلبي وتوضح في نفسي، وأجاب عمّا سُئلت. وإذا سُئلتَ عن كريستوس، عاينتُ التجلي القدسي المشخص. وإذا دعتني فلسفة المعتزلة العقلية والتصوّف لبّيتَ النداء واحترمتُ عظمة الوجود الإنساني المتحققة في حقيقة شاملة وكلية الإنبثاث، واعتبرت سلطة العقل المستنير بالروح. وإذا سئلتُ عن المفكرين الحكماء المتعددين، تحرّك كل واحد منهم في كياني وتحدث. وعندما يتحدّث أحدهم، أتحدث معه ويتّحد كياني مع كيانه. وكثيراً ما تساءلت: من يتحدث في كياني؟ ما هو هذا التعبير المنطلق من أعماقي؟ أهو أنا أم هو غيري؟ وهل أنا كثرة أم وحدة، كثير أم واحد؟ وهل أتناقض مع من ألفتهم في كياني أم أنسجم معهم، وأتناغم مع آرائهم ومبادئهم؟ ألا يعني هذا التساؤل أنني أمثّل ثقافة عالمية متنوعة تحيا في داخلي وتُمدني بقوة المبادئ وتكامل الشخصية؟ وهل يتميّز وجودي بالقيمة والمعنى إن كنتُ أخلو من حضور الثقافات والحضارات العالمية أو لقائها في كياني؟ وهل تتشكل معرفتي أو مبادئي بدونها؟

تُعدُّ هذه المقدمة الموجزة مدخلاً رئيساً إلى القضية التي أطرحها على بساط البحث. ولا تكتمل هذه المقدمة إنْ هي تجرّدت من التساؤلات التالية:

١ ــ ما قيمة التنوّعات الثقافية إن كانت تعاني الانقسام والتجزئة في داخلي؟

٢ ـ ما خير هذه التنوعات الثقافية إن هي حافظت على انفصالها؟

٣ ــ هل يمكنني أن أكون عالميّ النّزعة الثقافية والحضارية، وأوحّد فروع المعرفة في داخلي إن كنت عاجزاً عن إقامة صلة بينها وإحداث تأليف يجعلها تتكامل، أو تتّحد أو تنسجم لتنشئ منّي شخصية متوازنة، محبة، وواعية، وقادرة على توحيد الإنسانية في داخلي وفي كياني؟ وفي هذه الوحدة تتحقق وحدة العقل الإنساني.

يبدو لي أن القيمة التي نعزوها إلى وحدة العقل الإنساني المتنوع في فروع المعرفة تكمن في الاتصالية التي نُحدثها بين التنوّعات العديدة، وفي التأليف الذي ننشئه بينها، وفي التكامل الذي نُبدع منه توازناً أو تناغماً في كياننا. ويبدو لي أيضاً أن اندحار وحدة العقل الإنساني ينتج من عدم القدرة على التوفيق بين التنوّع الثقافي القائم، الأمر الذي يؤدي إلى الصراع والنزاع الذي يؤدي، بدوره، إلى التناحر الحضاري والاحتضار الفكري.

تتأسس الغاية التي أسعى إلى تحقيقها في التساؤلات التالية:

١ ـ كيف نتصور الوحدة العقلية عبر تنوّع ثقافي وحضاري واسع؟

٢ ــ كيف نُحدث اتصالية بين فروع المعرفة الإنسانية والفكرية؟

٣ ـ كيف يصبح التنوع متكاملاً؟

٤ ــ كيف تكون القاعدة أو المعادلة العلمية أو القانون العلمي واحداً في أقطار العالم كلّها؟

٥ ـ كيف توحّد هذه القاعدة العلمية العقل الإنساني في نطاق واحد أو في صيغة واحدة في الوقت الذي تبدو القاعدة الثقافية المتنوعة منقسمة على ذاتها، وتُحدث التفرقة والتناحر؟

٦ ــ كيف يكون القانون العلمي موحّداً بالعقل، وتكون الثقافة موزعة بالنفس؟

٧ ـ هل العقل يوحّد، والنفس تجزئ وتفرّق؟

عندما نتأمل ماضي البشرية وحاضرها، نعاين ثقافات عديدة تُعدُّ روافد تصب في نهر الثقافة الإنسانية الواحدة. والحق، إن الأمم، قديمها وحديثها، زوّدت، وما زالت تزوّد هذه الثقافة الإنسانية الواحدة بما قدّمته أو تقدمه من حضارة، ومعرفة وعلم.

نتساءل من جديد: كيف نستطيع أن نفسّر وجود ثقافات وحضارات عديدة، وعقل إنساني واحد ونفس إنسانية واحدة تعترف بحقيقة الروح الماثلة في تنوّعات العقل المستنير؟

عندما نتعمق في دراسة الحضارة، نجد أن الروح الإنسانية، عبر تنوعاتها الثقافية، تعبّر عن حقيقتها الواحدة في التنوع. فالمثال، وهو المشعل المضيء بالروح، يجعل من كل حضارة أداة للتعبير عن ذاتها خلال وعي التاريخ الإنساني لذاته ولوجوده. ولهذا السبب تمثّل كل حضارة، أي كل ثقافة مشعلاً ينير السبيل الذي تطرقه تلك الحضارة أو الثقافة وهي تسعى إلى تحقيق المثال المتضمّن في صلب وجودها. وليس هذا المثال إلا وحدة الإنسانية الماثلة في التجليات العديدة للروح في التاريخ.

عندما تبلغ الحضارة أقصى نهاياتها، أي عندما تبلغ ذروتها، ينتقل المشعل، الذي تستضيء به وتضيء من خلاله، إلى حضارة أخرى، وذلك لكي يظل المثال الروحي منبثاً في تاريخ العالم. وعندما ينتقل المشعل من أمة حضارية إلى أمة حضارية أخرى تستنير الحضارة الجديدة بما اقتبسه ذلك المشعل السابق من إضاءة تتألق في الحضارة الجديدة بما حمله ذلك المشعل السابق من إضاءة تتألق في ثقافة أو ازدهار علمي، أو فكري، أو اجتماعي، أو إنساني أو روحي. وهكذا، تعدّ الحضارات أدوات أو سبلاً تحمل مشعل العقل الإنساني المستنير عبر المراحل التي يتطور، من خلالها، المثال الروحي إلى تعبير أشمل للإنسانية. ويدل هذا التعبير الأمثل على اتصال العقول البشرية الخاصة الواعية في وحدة الحقيقة الإنسانية.

ولئن كان ما أذكره حقيقة كونية تشير إلى ما يحمله كل رافد من روافد نهر الثقافة أو الحضارة الإنسانية الذي يحمل تراث الإنسانية بكامله ليصب في محيط الوعي الكوني، لكنني، ويا للأسف، أصطدم بعقبة كبرى تحول دون انتقال المشعل الحضاري، وتأدية المهمة الموكولة للثقافات والحضارات المتنوعة لكي تحقق وحدة العقل الإنساني. وتتجسّد هذه العقبة الكبرى في إصرار الأمة، أي أمة على الاحتفاظ بحضارتها أو ثقافتها لذاتها، والحيلولة دون انتقالها إلى أمة أخرى.

يؤسفني أن أقول: إن هذه المحاولة عقبة تشير إلى موت الحضارة أو انتحار الإنسان في سعيه إلى تمثّل حقيقة العالم. وهكذا، تموت الحضارة، أو تذبل، أو تتقهقر، أو تقف عقبة في سبيل التطور الصاعد إلى المثال الروحي، أو تتضاءل عندما تحتجز أمة من الأمم مشعل الحضارة لذاتها. عندئذ، تسيطر البربرية، وتعاني الإنسانية فصام الشخصية واختلال التوازن الحضاري، والثقافي، والنفسي والفكري والروحي الماثل في كيان الوجود الإنساني. أسمح لنفسي أن أشبه العقل الواحد المستنير والتنوّع الثقافي والحضاري بالضوء الذي يتشتت إلى قوس قزح. والحق، إن ألوان قوس القزح تمثّل الضوء الذي يتبدد أو يتذرّى إلى تنوعات ألوانه. وإذا استطعت أن أعيد هذه الألوان المتنوعة، من خلال الموشور الذي يتشتت الضوء عبره إلى تنوعات ألوانه، أجد أنها تعود إلى ما كانت عليه من وحدة. إنها تعود إلى الضوء الذي جمع أنواع ألوانه في وحدة النور التي لا تنقسم.

يمكنني أيضاً أن أشبّه العقل الواحد والتنوع الثقافي والحضاري بالمحيط الذي تتبخّر مياهه لتهطل أمطاراً تشكل الأنهار العديدة، الصغيرة منها والكبيرة. وعندما تشكل الأنهار، تحمل أسماء، وتُعرف بأحجام مقاديرها وحدودها. ولسوف تفقد أسماءها، ومقاديرها وحدودها في اللحظة التي تصبّ في المحيط. إنها انبثقت من المحيط، وشكلت وجوداً خاصاً بها، وحملت تراثها عائدة إلى المحيط... المحيط الواحد والأنهار الكثيرة المتنوعة.

أتساءل: كيف تتآلف الإشعاعات الحضارية والثقافية في دائرة واحدة تماثل مع تآلف ألوان الضوء في نور واحد؟

عندما أتأمل واقع العالم، الذي يتطابق وجودي مع وجوده، أكتشف الحقيقة التالية التي تشير إلى وجود التعدد أو التنوع الظاهري والوحدة الباطنية أو الجوهرية. وعندما أوجه بصيرتي إلى عالم الداخل، أجد الوحدة أو التكامل. ففي عالم الخارج، تتنوع الكائنات، والأشياء، والأشكال، وتتعدد المعالم والسمات والصور. وفي عالم الداخل، تتوحّد هذه الصفات والمزايا في العقل المستنير، وتشكل عالماً واحداً يسوده التآلف، والانسجام والتناغم. فالصوت الذي يأتيني من عالم الخارج وأسمعه، يصبح صورة عقلية، أو شعوراً؛ والشكل الذي أراه في عالم الخارج، يصبح صورة عقلية أو شعوراً في داخلي. هكذا، يتّحد عالم الخارج المتنوع في عالم العقل المتّحد، وتعود الكثرة إلى وحدتها الأصلية أو البدئية في عقل الإنسان.

في سبيل توضيح وجهة النظر المطروحة وفق هذا المنظور، أشير إلى رمزين أدخلتني إلى محراب سرّانيتهما حكمة الشرق. فقد تحدثت ميثولوجيا الوجود البدئي عن برج بابل، كما تحدثت ميثولوجيا بدئية أخرى، هي الحكمة الهندوسية، عن رقص شيفا. وإذ أتعمّق في فهم المضمون الكامن في هذين الرمزين، أبلغ النتيجة التالية: الكثرة المتعددة والمتنوعة في الوحدة، والوحدة في الكثير المتنوع. وبتعبير آخر، أقول: الكثرة في الواحد، والواحد المنبث في الكثرة. لذا، لم تُشر رمزية برج بابل إلى التشتت والضياع كما المعت الاتجاهات العقائدية التي اعتمدت عقيدة التجزئة، والتقسيم، والتفضيل والاختيار. وعلى غير ذلك، يشير برج

بابل، الذي يرمز إلى برج إيل، إلى الوحدة التي تصدر عنها أنواع الموجودات، واللغات، والأشكال والمفاهيم الثقافية والحضارية. إذاً، فالبرج يمثل الوحدة التي تلهم جميع الأنواع والتعدديات التي انبثقت منها أو صدرت عنها. ففي باطن كل تنوع وحدة، وفي باطن التعدديات وحدة. لذا، كان برج بابل يشير إلى الوحدة المتكثرة، أي الكثير المتنوع الذي يستدعي إعادة تأليفه في وحدة متكاملة ومنسجمة. والحقّ إن ما أجده في برج بابل، أجده أيضاً في رقص شيفا: الكائن الواحد الذي يرقص أي يهتز. وفي رقصه أو اهتزازه، تصدر تنوعات الأشياء، والأشكال والوجودات. إنها تدور معه، وتهتز معه في حلبة الوحدة، وتلعب معه لعب الوجود... هي التعددية والكثرة الظاهرية والوحدة الباطنية الشاملة... الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة.

يشير المغزى المضمون في المثالين المذكورين إلى النتيجة التالية:

١ ـ يشير واقع وجودنا على مستوى كوكب الأرض إلى التنوّع الظاهري والوحدة الجوهرية.

٢ ــ يشير واقع الحضارات والثقافات إلى تنوّع ظاهري وعقل واحد مستنير.

يمكنني أن أستنتج من هاتين المقولتين المقولة الهامة التالية: لا عزلة في العالم... الثنائيات والتعددية مظاهر للوحدة... الوحدة تتألق في ضياء الكثرة... الكثرة تزهر بألوان الوحدة... الأصل الواحد يمتد إلى الفروع من أجل تجلي الشكل المنطوي في الصورة الأصلية، والفروع تعبّر عن الأصل الكامن في حقيقة الحياة الواحدة.

أتساءل من جديد: كيف أبرهن على وجود التنوع في الوحدة، والوحدة من خلال الكثرة المتنوعة؟ كيف تكون الثقافات والحضارات بألوانها كلها تعبيرات لثقافة أو لحضارة إنسانية واحدة؟ كيف تكون معالم الفكر المتنوعة ترجمة لعقل إنساني واحد مستنير؟

أولاً ـ العقل العام المشترك

يمكنني أن أتحدث عن عقل عام هو شعور عام، أو هو إحساس كلي مشترك هو، في الوقت ذاته، عقل مشترك. ويشير هذا الاعتراف النظري بالعقل العام المشترك إلى إسهام البشرية قاطبة في معطيات واحدة. ويشير الاعتراف الواقعي بالعقل العام المشترك إلى أنواع المبادئ، أو الأفكار، أو المشاعر المنبثقة عنه. وإذا كانت حقيقة الواقع تؤكد وجود قاسم مشترك بين عقول الناس، ندعوه العقل العام المشترك، فإن هذه الحقيقة ذاتها تؤكد تنوعات التعبير الفكري والشعور. وفي هذا المنظور، نقول: جميع الناس يعقلون، ويحسّون، ويشعرون، ويتألمون،ويفرحون، ويتذكرون ويفكرون.

أتساءل من جديد: كيف أستطيع أن أتيقن من حقيقة وحدة الفكر الإنساني المعبّر عن العقل العام المشترك؟

ذكرتُ أن العقل العام المشترك يتجلى في مظهرين:

١ ــ مظهر نظري يشير إلى أن هذا العقل يمثل القاعدة العامة المشتركة لجميع الناس.

٢ ــ مظهر واقعي يشير إلى فردية العقل الخاص. والحق، إن العقل الخاص يتكوّن من المعطيات الخاصة بكل ثقافة، أو حضارة أو عقيدة.

أتساءل من جديد: هل ينشأ تناقض بين العقل الخاص والعقل العام؟

ثمة تناقض ظاهري بين نوعي العقل؛ وثمة تكامل ضمنيّ بينهما. ويبدو التناقض الظاهري في إشراطات العقل الخاص عبر مكوّناته الخاصة والمحددة بعقيدة معينة. فإذا خضع العقل لإشراطات ثقافته الخاصة، وتقيّد بالحواجز المصطنعة والشعائرية التي تحتّمها العقول الخاصة أو تفرضها، يحدث تناقض يُحتمل أن يكون خطيراً بينه وبين العقل العام المشترك.

يمكنني أن أقول: إن امتداد العقل الفردي المستنير، بأنواع مزاياه وخصائصه الجمالية، والفكرية والشعورية، إلى العقول الفردية الأخرى أمر يشير إلى لقاء العقول الفردية المستنيرة في دائرة العقل العام المشترك. ولا يتحقق هذا اللقاء إلا بخلاص العقل الفردي من إشراطاته الذاتية المغلقة، وامتداده أو اتساعه إلى العقول الأخرى التي تهدف إلى الاستنارة بالمعرفة والحكمة. والحق يقال: إن هذا الإنجاز يتحقق عبر وعي كوني يُمد الفرد أو الجماعة بالقدرة على تأمل مزايا وخصائص العقول الأخرى المستنيرة التي يجمعها مبدأ إنساني وفكري واحد ندعوه العقل العام أو العقل الجماعي المشترك.

ثانياً ـ وحدة القياس الإنساني

عندما يتأمل الإنسان الواعي التمايزات القائمة بين المجتمعات البشرية، يسعى جاهداً إلى اكتشاف القاعدة المشتركة بينها؛ هذه القاعدة التي تدلّ على عدم وجود تمايز حقيقي في جوهرها. ومع ذلك يتساءل الإنسان الواعي عن الطريقة التي تساعده على معاينة الوحدة المشتركة بين أنواع التمايزات

الإنسانية. وعلى الرغم من معاينته لهذه الوحدة المشتركة، يُحتمل أن يقيم العقل الفردي الخاص المتمايز بذاتية عقيدته عوائق بين الثقافات والحضارات، ويضع حواجز تحول دون معاينة اللحمة التي توحّد الفعاليات البشرية أجمعها أو تجعلها تتكامل.

لما كان العقل الواعي يرفض الاستسلام لإشراطات وجوده التجمّعي المحتجز ضمن مركزية الأنا الفردية أو مركزية الأنا التجمعيّة، فإنه يعيد التأمل في دراسته ليبلغ نطاق صياغة قانون واحد جامع، أو قاعدة مشتركة تتوطد عليها وحدة العقل الإنساني، هذا، لأن العقل الواعي يبحث عن وحدة قياس، ويدرك أن السعي إلى وحدة القياس لا يتحقق في دراسة العقائد الخاصة التي تؤدي إلى تناقض واقعي بقدر ما يتحقق في دراسة الإنسان الذي يعدُّ القياس الأساسي لكل شيء، والمعيار الجوهري للوحدة الإنسانية.

في هذا المنظور، يدرك العقل الواعي وجود معيار واحد لجميع الناس هو وحدة العقل، ووحدة النفس ووحدة الجسد. ومتى بلغ العقل الواعي هذا المستوى، يعلم أن الوحدة التي يسعى إلى معرفتها وإلى تحقيقها، كامنة فيه. وعندئذ، يقف من البُنى الاجتماعية الأخرى موقف الفهم، ويدرك أن جميع البُنى الإنسانية محاولات خاصة تسعى إلى تحقيق لقاء على المستوى الإنساني الشامل، وأن تنوّع هذه البُنى لا يشير إلى تناقض، وذلك لأن كل بنية اجتماعية وإنسانية تسعى إلى التحقيق الذاتي لوجودها من خلال مقوّماتها الخاصة. عندئذ، يدرك العقل الواعي أن جميع البُنى، والأشكال والأنظمة تعبيرات أو تمثيلات لمعيار إنساني واحد يقف منها موقف المشاركة، والتفاعل والتعاطف، إنه يدرك وحدة القياس وتعدد أنواع التعبير.

ثالثاً ـ العقل الانتقائي

لا يعدُّ العقل الفردي المتمايز بذاتيته المشروطة بمقومات مركزية الأنا الفردية أو مركزية الأنا التجمعيّة عقلاً انتقائياً. وعلى نقيض ذلك يعدُّ العقل الواعي والمستنير عقلاً انتقائياً.

يشير العقل الانتقائي إلى كونه عقلاً تكاملياً أو توحيدياً، ويتّصف بوحدة القياس، والمعايرة والتقييم. إنه يؤلف أو يوحّد المناهج الفكرية والعلمية العديدة في نطاقه. ولمّا كان العقل الانتقائي غير مشروط بتمايزه الخاص، فإنه يستطيع أن يشاهد الجمال الواحد في أنواعه وتعدداته، والحقيقة الواحدة في وقائعها العديدة، والإنسان الواحد في أنواعه، والإنسانية الواحدة في تنوّعات المجتمعات البشرية.

والحق يُقال: إن العقل الانتقائي لا يجد خلاص العالم من أزماته في ثقافة واحدة خاصة، أو في حضارة واحدة خاصة، أو في عقيدة واحدة خاصة.

يعتمد العقل الانتقائي، في جوهره، على مبدأين:

١ ـ أولهما، هو أن الحقيقة الإنسانية الشاملة ليست حكراً لمبدأ واحد أو لعقيدة واحدة، أو لحضارة واحدة أو لأمة واحدة.

٢ ـ ثانيهما، هو أن العقل المؤلف من أنواع المبادئ، والمكوّن من مجموعة تجليات مبدئية، يتلألأ بجمال رائع وبهاء متألق.

يتأمل العقل الانتقائي مبادئ العالم كلها، فيختار منها، نتيجة لتميّزه بوعي عميق وواسع، ذلك المبدأ الذي ينسجم مع قاعدته الشمولية، ويؤلف ممّا يجمعه باقة حضارية وثقافية متنوعة تزهر بروعة جمالها. وهكذا، يطلّ العقل الانتقائي على جميع التيارات الفكرية، يدرسها بوعي عميق، ومنفتح، وينتقي، ويؤلف ويوحد تكامل إبداعه. ومع ذلك، يحتفظ العقل الانتقائي بكيانه أو مبدئه، ونطاقه الثقافي الذي لا يتناقض مع النطاقات الثقافية والحضارية الأخرى. وعندئذ، تجتمع مبادئ العالم كلها فيه على نحو تكامل أو تآلف، فيحبّه ويطوره إلى مستوى أعلى من الوعي والاستنارة، ويلتقي مع كل ما هو شامل، وعالم وكوني في الحضارات والثقافات الأخرى دون تناحر، أو تناقض أو عداء.

رابعاً ـ العقل المنفتح

يمكنني أن أتحدث، على نحو رمزي، عن وجود نوعين للحضارة: نوع يشير إلى الانفتاح، ونوع آخر يشير إلى الانغلاق. ثمة حضارة منفتحة وأخرى مغلقة. ويمكنني أن أختصر كلامي، فأقول: إن الحضارة المنفتحة حضارة تقتبس، وتُبدع وتمنح أي تعطي؛ وبقولي هذا، أعني أنها تقتبس وتؤلف، وتمنح الحضارات الأخرى مبادئ حكمتها، ومعرفتها وعلمها. هي حضارة تتفاعل، وتتعاطف وتتآلف مع الحضارات الأخرى، وتعلم أن موهبتها منوطة بما تقدمه لخير الإنسانية، وأن مشعلها يضيء، ومن ثم ينتقل إلى شعوب أخرى لتستضيء به على نحو يبقى الضياء متألقاً في العالم كله. لذا، توجد حضارة منفتحة، تماماً كما توجد أخلاق منفتحة ومجتمع منفتح. أما الحضارة المغلقة ـ هذا؛ إن كنت أستطيع أن أعتبر الانغلاق حضارة ـ فإنها ترتكس إلى حضارة وهمية أو زائفة، وتنكفئ على ذاتها، وتحاول أن تتمايز عن غيرها على نحو زائف، إذ تعلن رفضها لقانون التواكل العام،

والاعتماد المتبادل والتفاعل الصميم الذي ينشأ بين مجموعة الفعاليات البشرية على المستوى الكوني.

يعدُّ العقل المنفتح، كالأخلاق المنفتحة، عقلاً انتقائياً يتميز بالتحمّل. وبكلمة تحمّل، أقصد الموقف العقلي الإيجابي والواعي إزاء المناهج الفكرية، والثقافية والحضارة الأخرى. لذا، كان العقل المتحمّل عقلاً يتميز بصفته البحث عن الحقيقة في كل مبدأ وحكمة ومعرفة. والحق، إن هذا البحث عن الحقيقة المستترة في جوهر الأشكال، والأنماط والمبادئ، يُكسبه صفة الانتقاء التي تُمده بالقدرة على رؤية حقيقته في الحقائق الأخرى أو في بعض مضامينها. إنه عقل غير مشروط بفردية ذاته التي تحتجزه في قوقعته الأنا... إنه عقل شمولي يتلقى، ويمنح ويعطي.

هكذا، ينسجم العقل المنفتح، فردياً كان أم جماعياً، مع العقول الأخرى المنفتحة التي تعدُّ مشاعل تضيء طريق الإنسانية. وعندما يتأمل هذا العقل المنفتح مواطن الجمال في المبادئ الأخرى، أو في أنواع التعبيرات الفكرية الرائعة، يجد أنها تشير إلى الحقيقة التي تتمثل في إشعاعات أو في سُبل تؤدي، في نهاية المطاف، إلى دائرة الحياة الجامعة والشاملة.

خامساً ـ الأصول الميثولوجية الواحدة

١ ـ الأصول الواحدة المشتركة

عندما أعود إلى الفترة التاريخية السابقة للمناهج الفلسفية، أجد العقل وهو يعبّر عن ذاته في حكمة صيغت على نحو ميثولوجي. ويجدر بي، وأنا أتوغّل إلى عمق العقل الإنساني السابق للتصنيف الفلسفي، أي السابق للنهج الفكري الذي نعرفه في الوقت الحاضر، أن أتعرّف إلى الأصول الواحدة أو المشتركة للعقل الإنساني. وفي هذا العدد، ألتزم ببحث الرمزية التي صيغت بها الحكمة الماثلة في الميثولوجيا، فأقول: الرمز إشارة إلى السّر، والميثولوجيا حكمة الأقدمين. لما كان الرمزي يشير إلى السّر، فيمكنني أن أقول: إن حكمة الأقدمين تمثلت في أسرار عبّرت عن الحكمة البدئية للوجود الإنساني ــ ولمّا كان السّر يعني العمق والاتساع، فإن الرمز يشير إلى الحكمة الكامنة في الصياغات الميثولوجية. وفي هذا السياق، أسمح لنفسي أن أقول: إن العقل الإنساني لم يعانِ من التشتت، والضياع، والثنائية والتعددية في تلك الفترة السابقة للتفكير الفلسفي، الأمر الذي يعني أن برج بابل، أي باب إيل، كان رمز الوحدة السّرانية، وأن رقص شيفا أو اهتزازه كان الوحدة الجامعة للكثرة، أي وحدة الوجود التأليفية.

أعتقد أن أصول المعتقدات البشرية، أو أصول الحكمة الإنسانية البدئية كانت واحدة في أساسها. فقد مثّلت جذع شجرة التفكير الإنساني. لذا، يوجد أصل واحد أو أصول واحدة للفكر الميثولوجي. وإن التعمّق في دراسة الميثولوجيا يؤدي بنا إلى معاينة القاعدة الأساسية الواحدة أو الأصل الواحد. وبالفعل، لم توجد سوى ميثولوجيا واحدة تم التعبير عنها بلغة الرمز المتنوعة.

يجدر بي، وأنا أؤكد التماثل القائم في الميثولوجيا، والوحدة اللاحمة للرمز المتنوعة فيها أن أكتفي بتقديم مثلين، والإلماع إلى مثل ثالث:

١ ـ المثل الأول يشير إلى التكامل القائم بين كتاب الموتى المصري وكتاب الموتى التيبتي.

٢ ــ المثل الثاني يشير إلى الحكمة المتضمّنة في رمزية الطوفان التي نجدها في المثيولوجيات القديمة أجمعها. فقد تحدثت كل ميثولوجيا عن الطوفان بوصفه دوراً من الأدوار التي يجتازها كوكب الأرض عبر ديمومته. والحق، إن نظرية الأدوار حقيقة راسخة في واقع ديمومة كوكب الأرض. وإذا كانت الأدوار تشير إلى تكوين جديد يشير، بدوره، إلى نهاية دور وانبثاق أو بداية دور جديد، علمنا أن عقيدة التكوين المتأصلة في غالبية الميثولوجيات تعود إلى أصل واحد، وأن نظرية التكوين الدّوري الملازمة للميثولوجيا تعود إلى مفهوم عالمي واحد. وهكذا، نعترف بوجود حكمة كونية واحدة أو حكمة عالمية واحدة هي ميثولوجيا واحدة تمّت صياغتها برموز متنوعة وتعبيرات مختلفة.

٢ ـ الأصول اللغوية الواحدة أو المشتركة:

كما أن للميثولوجيا أصولاً مشتركة، كذلك للغات أصول مشتركة.

ولئن كانت الصعوبة تكمن في معرفة الأصل الواحد المشترك، لكننا، مع ذلك، نستطيع أن نحدس الأصل المشترك على مستويين:

١ ــ مستوى اللغات المتقاربة ضمن نطاق جغرافي معيّن. يشير هذا المستوى إلى اللغة الأصل التي سادت في إقليم واسع المساحة، وتنوعت إلى لهجات هي لغات مشتقة من أصل واحد.

٢ ــ مستوى اللغات المتباعدة. لا نستطيع أن نجد العلاقة أو القرابة بين هذه اللغات إلا في عودة إلى دراسة أو تأمل العمق الفكري في الميثولوجيا، لذا، كانت الميثولوجيات دليلنا إلى وجود لغة بدئية واحدة هي تصوّر عقلي بدئي يتنوّع إلى لغات

تتوافق مع المقوّمات أو الخصائص التي تهيئها طبيعة كل إقليم أو منطقة.

عندما يتعمق الدارسون أو الباحثون في الأصول الفلسفية، والفقهية والاشتقاقية للغة معيّنة، يعلمون أنها ترتبط بالأصول الفكرية للغات المتصلة بها، أو باللغات المتباعدة التي لا تشترك معها في غصن واحد. والحق، إن هذا الارتباط أو الاتصال يقع في نطاق الاشتقاق اللّغوي، أي الإتيمولوجي. وهكذا، يمكننا أن نقول: إن علم اللغات، أي فيلولوجي، يشير إلى وجود شجرة معرفية بدئية واحدة للّغة تذرّت إلى فروع هي لغات وثيقة الارتباط بالشجرة الأم، أو هي لهجات قريبة لها. وعلى هذا الأساس، يمكننا أن نخلص إلى النتيجة التالية: القرابة الفكرية والقرابة اللغوية وثيقتا الارتباط بحيث أن الأصول الفكرية تكاد تكون واحدة في العالم أجمع.

سادساً ـ العالم نسيج واحد متداخل خيوط الحياكة

ثمة تماثل حقيقي بين الإنسان وكوكب الأرض. فكما أن للإنسان جسداً واحداً يجمع، في نطاق وحدته، أعضاء كثيرة، متنوعة ومتكاملة، كذلك يتميّز كوكب الأرض بجسد يجمع، في نطاق وحدته، الأمم، والشعوب والأقاليم المتنوعة والمتكاملة. وكما أن كل عضو في جسد الإنسان يتصف بموهبة معينة، أو يُسهم في وظيفة معينة، كذلك يتّصف كل عضو في الجسد الأرضي بموهبة معينة أو يُسهم بوظيفة معينة. فالأمم، باختلاف أنواعها وأقاليمها، تتمايز عن بعضها بما وهبته الطبيعة الديناميكية الحية لها من مقوّمات العيش التي تعدها الأمة الموهوبة بها وسيلة الاتصال مع الأمم الأخرى. وعلى هذا الأساس، تتوافر الموارد أو الخصائص المتنوعة في الأقاليم، أي في الأمم العديدة المتنوعة على المستوى الاقتصادي، والثقافي، والفكري، والعلمي، والحضاري والإنساني. وتتنوّع هذه الموارد أو المواهب وهي تُحدث تبادلاً ودياً، متساوياً ومتوازناً بين جميع الأمم والشعوب. وهكذا، تزود كل أمة أو كل شعب الأمم والشعوب الأخرى بمواهبها الخاصة، وتتصل بها عبر هذا الامتداد الطبيعي. وبالمثل، يزوّد كل عضو في جسد الإنسان، وقد وُهب موهبة معيّنة، كلية الجسد. وبقدر ما يعمل العضو لذاته، يعمل، بالقدر ذاته، للجسد كله. وبالتالي، يعمل كل عضو في الجسد الإنساني وفي الجسد الأرضي لصالح كلية الجسد، إن كان هذا الجسد إنسانياً أم أرضياً.

يمكننا، وقد بلغنا هذا المستوى من البحث، أن نستنتج وجود صلة ضمنية بين الشعوب تُرد إلى ما تقدمه كل أمة من أجل إحياء الحضارة الإنسانية. والحق، إن استدارة كوكب الأرض حكمة فرضها الوعي الكوني من أجل تلاقي الشعوب عبر حضاراتها وثقافتها وعلومها، ومعارفها.

من جانب آخر، نجد أن الأمم تسير باتجاه المزيد من الاتصال والتلاقي. وعلى الرغم من وجود القيادات الانعزالية التي تسعى إلى إحداث شرخ في اللحمة البشرية المستغرقة في محبة الإنسان، للإنسان أو في حاجة الإنسان للإنسان، أو في حاجة الأوطان والشعوب لبعضها، فإن الأمم تندفع، بفعل طاقة داخلية موحّدة، إلى مزيد من التلاقي والاتصال. وهكذا، نعلم أن طبيعة الوجود الأرضي وضرورته تفرضان هذا اللقاء، أو التوحيد، أو التكامل، أو التفاعل والمشاركة. وفي الوقت الحاضر، يبذل بعض العلماء النظريين وبعض الحكماء قصارى جهدهم للكشف عن هذا التلاقي على صعيد الطبيعة، والعلم، وعلى صعيد الاجتماع، والاقتصاد، وعلم النفس والإدارة الحسنة. فهم يؤكدون وحدة العقل الإنساني، ووحدة الوجود الإنساني، ويعارضون الميول والنزعات الهستيرية التي تهدم صرح هذه الوحدة.

إن إشعاع الحضارات والثقافات حقيقة كونية تؤكد ضرورة تحقيق الغايات العظمى للوجود الإنساني.

□□

الأسطورة الأنثوية
المفهوم والحدود الجمالية

د. نظيرة الكنز*

تمهيد:

شغلت الأنثى بما امتلكته من مكونات طبيعية، وبما اكتسبته حيزاً معتبراً في التراث الإنساني، وتعددت المجالات التي تمكنت من امتلاكها، وأبرزت قدرتها على التفوق فيها سواء أكان ذلك في السياسة أم الاقتصاد أم الحرب أم الإبداع. وتبعاً لهذا تنوعت الأساطير الأنثوية على امتداد تاريخ الحضارات والمدنيات، حيث يقف متأمل التراث الإنساني على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء دخلن التاريخ والأسطورة من بابهما الواسع، نساء قويات عقلاً وسلطاناً، ومنتجات أدبياً وسياسياً واجتماعياً وتاريخياً، وكنّ قوة موجهة ومؤثرة في تاريخ الحضارات، و"نجد في بلاد سومر التي قامت على الاقتصاد الزراعي والرعوي المتماسك، تأكيداً شديداً في الأساطير على تلك السيدات اللاتي تقلدهن الزعامة وساهمن في تأسيس المدن والدولة وصياغتها، وتعكس أساطير الخلق السومرية مكانة رفيعة للمرأة سواء على المستوى الأرضي أم الميتافيزيقي، وهي تتحدث عن دور مهم للنساء في الحياة الحضارية"(١).

ولعل ما يؤسس مشروعية الحديث عن أساطير أنثوية هو أهمية العنصر الأنثوي ــ بيولوجياً واجتماعياً ونفسياً ــ في تشكيل الوجود البشري، حيث نالت الأنثى حصة الأسد في الفضاء الأسطوري الذي يُشكل هويتها، وتُشكل قصة خلقها من الضلع وتوحدها بالحية وبالشيطان والطرد من الجنة إطاراً مرجعياً لما ألحق بها على مرّ العصور من تشوهات، أضف إلى ذلك جملة التطورات الاقتصادية والاجتماعية والحضارية التي مست المجتمعات منذ القديم إلى يومنا هذا، وأحدثت مجموعة من التغيرات في الوظائف المختلفة المنوطة بالأنثى بيولوجياً ونفسياً واجتماعياً.

أسهمت أدوار المرأة الاجتماعية في رسم صورة مميزة، وفي ولادة الأسطورة الأولى، وقد أسلم المجتمع الأول قيادته للمرأة لما تمتلكه من خصائص فسيولوجية وإنسانية، وقدرات خارقة ولما تميز به جسدها من إيقاع يتوافق مع إيقاع الطبيعة، "فإضافة إلى عجائب جسدها الذي بدا للإنسان القديم مرتبطاً بالقدرة الإلهية، كانت بشفافية روحها أقدر على التوسط بين عالم البشر وعالم الآلهة، فكانت الكاهنة الأولى والعرافة والساحرة الأولى. بهذه الأسلحة غير الفتاكة، مضى الجنس الأضعف قوة بدنية فتبوأ عرش الجماعة دينياً

* باحثة وأكاديمية من الجزائر.

وسياسياً واجتماعياً، وأمام هذه الأسلحة أسلمت الجماعة قيادتها للأمهات"(٢). ولم تتقيد عبر العصور بما هو محدد لها طبيعياً واجتماعياً واقتصادياً، بل حاولت أن تفرض نفسها في كلّ المجالات، مما سمح برسم صورتين متناقضتين إحداهما ترفعها إلى مصاف الإلهة والأخرى تُنزلها الحضيض.

أولاً ـ المفهوم:

يستدعي الحديث عن الأسطورة الأنثوية تحديد معنى المصطلح المكون من: الأسطورة والأنثى.

١ ـ الأسطورة:

تتفق معظم المعاجم العربية مثل: تاج العروس، والصحاح والقاموس المحيط مع ما ورد في لسان العرب، أنّ الأسطورة من مادة: "سَطَرَ يَسْطُرُ سَطْراً. والسَطْرُ الصَفُّ مِنَ الشَيءِ كالكِتَابِ وَالشَجَرِ وَالنَخْلِ وَغَيْرِهِ (...) وَجَمْعُهُ أَسْطُرٌ وَسُطُورٌ وَأَسْطَارٌ (...) وَجَمْعُ الجَمْعِ أَسَاطِيرُ، وَالوَاحِدُ مِنْهَا أُسْطُورَةٌ بِالضَمِ. وَالأَصْلُ فِي السَطْرِ (الخَطُّ وَالكِتَابَةُ) (...) وَالأَسَاطِيرُ، الأَبَاطِيلُ وَالأَكَاذِيبُ (...) بِمَعْنَى أَحَادِيثُ لا نِظَامَ لَهَا (...) وَسَطَرَ تَسْطِيراً أَلَفَ (...) يُقَالُ سَطَرَ فُلانٌ عَلَيْنَا يَسْطُرُ إِذَا جَاءَ بِأَحَادِيثَ تُشْبِهُ البَاطِلَ. يُقَالُ هُوَ يَسْطُرُ مَا لا أَصْلَ لَهُ أَيْ يُؤَلِّفُ (...) وَيُقَالُ سَطَرَ فُلانٌ عَلَى فُلانٍ إِذَا زَخْرَفَ لَهُ الأَقَاوِيلَ وَنَمَّقَهَا وَتِلْكَ الأَقَاوِيلُ هِيَ الأَسَاطِيرُ..."(٣).

يتبين من التحديد اللغوي أن كلمة الأسطورة كانت تحمل عند العرب القدامى معاني وإيحاءات دلالية متعددة أهمها النظام والثبات في عملية التسطير والتأليف الذي يرتكز على الخيال والتخيل وتزيين الكلام وزخرفته، مما يسمح باختلاط الصحيح بالباطل والتباسه به ومن ثمة كانت الأساطير عند القدماء ترادف الأباطيل، ويبدو من التحديد اللغوي انسجام بين متناقضين هما الخط والباطل. وتوحي مادة "سطر" بالاستمرارية من خلال ما يخلفه فعل التسطير في الأرض أو على الورق وغيره؛ وعليه فإن هذه الدلالات اللغوية: (الثبات والنظام والاستمرار) يمكن أن نعدها من مميزات الأسطورة.

كما ورد ذكر كلمة أسطورة في القرآن الكريم في تسعة مواضع(٤)، إذ وردت في صيغة الجمع، وارتبطت بكلمة الأولين (أساطير الأولين) الأمر الذي يوحي بقدمها وبطابعها الجماعي، وبجمالية تأليفها الفني الذي زعم الكفار أنهم قادرون على الإتيان بمثله لو شاؤوا. ويتضح مما سبق ذكره ــ في التراث العربي اللغوي والنص القرآني ــ اتفاق حول جملة من العناصر التي تميز كلمة الأسطورة وهي: (الأصل الجماعي والبعد الجمالي والخرافي).

وترد الأسطورة في المعاجم والموسوعات الغربية(٥) بمصطلحين اثنين هما: الأسطورة (Mythe) و"مثيولوجيا" (Mythologie)، والمصطلح الأول مشتق من الكلمة الإغريقية (Mythos) أو الكلمة اللاتينية (Muthus)، وتعني عند القدماء حكاية شعبية أو خرافية أنتجها الإنسان وتداولها للإجابة عن تساؤلات طرحها على نفسه نتيجة تفاعله مع ظواهر الكون أو الطبيعة أو قصد تنظيم حياته وتنظيمها، وتكون في قالب سردي شفوي؛ قوامها قناعة يقينية ذات طابع قداسي تزخر برموز غيبية ما ورائية تصور ما يختلج في عقل الإنسان أو وجدانه خلال تفاعله القلق مع الكون ومظاهره المختلفة، الأمر الذي جعل الأسطورة تحفل أساساً بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخارقين وما يربطهم بالإنسان العادي.

أما المصطلح الثاني فهو مشتق من الكلمة الإغريقية (Muthologia) أو من الكلمة اللاتينية (Mythologia) بمعنى مجمل أساطير شعب كالأساطير الفرعونية أو البابلية؛ أو فترة زمانية مثل أساطير الجاهلية أو أساطير القرون الوسطى؛ أو مجمل أساطير عن موضوع من الموضوعات مثل أساطير الخلق والموت والبعث أو أساطير الخصب والنماء... إلخ، وترد أيضاً بمعنى علم الأساطير أو دراستها. ولكن استخدام المصطلح قديماً لا يحيل على ما يعبّر عنه في الوقت الحالي؛ أي دراسة الأساطير دراسة علمية منهجية.

وترجع كلمة "مثيولوجيا" في أصلها الاشتقاقي إلى الكلمتين الإغريقيتين: Mythos وLogos اللتين لا تختلفان جوهرياً، لارتباطهما بالدلالة على حكاية مقدسة تتعلق بالآلهة أو أنصاف الآلهة أو الأبطال الذين تتصف أعمالهم بطابع خارق. وعليه أصبح مصطلح الميثولوجيا أو "الأسطوريات"(٦) في التراث الغربي يدل على الأسطورة، وعلى ما يتعلق بها من معارف؛ أي أن المصطلح أصبح يعبر عن الشيء وعن العلم به في الوقت ذاته.

يتضح من خلال عرض التعريف اللغوي عند العرب والغربيين جملة من الخصائص التي تميز الأسطورة وهي: (الثبات والنظام والاستمرارية واعتمادها عنصر الحكي وطابعها الجماعي وارتباطها بالعجيب الخارق)، وهذه المحددات اللغوية سوف يعتمد عليها منظرو الأسطورة ــ كل بحسب تخصصه ـ في تحديدهم لماهيتها وأنواعها ووظائفها، وتؤكد الموسوعة العالمية أنه يهتم بالأسطورة علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع والمشتغلين بالثقافة والفلكلوريين ومؤرخي الأفكار،

والاقتصاديين وعلماء الآثار، وعلماء الكلام، والحقوقيين، وعلماء النفس والمحللين النفسانيين والفلاسفة(٧). ومن هذا المنطلق تعددت تعاريف الأسطورة حسب الحقول المعرفية السابق ذكرها، والمنطلقات المنهجية المميزة لكل حقل معرفي.

يعرف بعض الإثنوغرافيين أمثال "مرسيا إلياد" Mercia Eleade الأسطورة بقوله: "حكاية مقدسة، تروي حدثاً جرى في الزمن الأول، أي زمن البدايات العجيب، وبعبارة أخرى فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة معينة إلى الوجود. سواء أتعلق الأمر بالحقيقة المطلقة مثل حقيقة الكون أو مجرد حقيقة جزئية مثل جزيرة أو جنس نباتي أو سلوك بشري، أم تعلق الأمر بمؤسسة، وهي بالتالي حكاية خلق دائماً: تتعلق بتوضيح كيف خُلق شيء معين، وكيف بدأ يتجلى(٨). فهي من هذا المنطلق الإناسي حكاية تقليدية مقدسة، ومجهولة المؤلف، تفسر أصول الظواهر الإنسانية والطبيعية، وتُقنن من خلالها ثقافة معينة أعرافها الاجتماعية، تتجلى في قالب شفوي رمزي إلا أنها تختلف عن بقية الأنواع السردية من حيث القيمة والمادة والتقنية. ويتفق معظم الباحثين في مجال الأسطوريات حول هذه الخصائص المميزة للأسطورة.

٢ ـ **الأنثى:** فإذا رجعنا إلى معجم لسان العرب في مادة (أنث)، نجد ما يلي: "أَنثَ: الأُنثَى: خِلافُ الذَّكَرِ مِنْ كُلِّ شَيءٍ، والجَمعُ إناثٌ، وأُنُثٌ: جمعُ إناث، كحِمارٍ وحُمُرٍ، وفي التنزيل: **﴿إنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إلاَّ إناثاً﴾** (...) الإناثُ تقولُ العربُ: اللاتُ والعُزَّى وأشباهُهُما مِنَ الآلِهةِ المؤنَّثةِ، وقرأ ابنُ عبّاس: إنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إلاّ أُنُثاً، قالَ الفَرّاءُ: هُوَ جمعُ الوَثَنِ، يقالُ: هَذِهِ المرأةُ أُنثى إذا مُدِحَتْ بأنّها كامِلةٌ مِنَ النساءِ، وزَعَمَ ابنُ الأعرابي أنّ المَرْأةَ سُمِّيتْ أُنثى، مِنَ البَلَدِ الأَنيثِ، قالَ: لأنَّ المرأةَ أَلْيَنُ مِنَ الرجُلِ، وسُمّيتْ أُنثى لِلِينِها"(٩) ويتضح من التعريف اللغوي أن كلمة أنثى تدل على اللين والمطاوعة مما يجعل هذا الكائن قابلاً للتحول والتبدل ويضفي عليه مسحة جمالية، وترتبط بالمرأة الكاملة الناضجة. كما تعبر في المعتقد العربي القديم عن الآلهة المؤنثة لأن الجذر اللغوي لهذه الكلمة يتقاطع مع جذر كلمة (وثن)، فذهب بعضهم إلى ربط كلمة أنثى بالوثن باعتماد العلاقة اللغوية، وما طرأ على الكلمة من قلب وإبدال. وبروز التأنيث سمة بينة في اللغة العربية في الأسماء والصفات مما يؤكد حضور الأنثى في منطوق اللغة(١٠).

وإذا تصفحنا آثار الصوفيين نجد أن الأنثى ترتبط بـ (الزرع، والحرث، والوصل)، وعند شيخ المتصوفة "ابن عربي"(١١) فإن الأنثى تمثل إحدى مراتب الوجود، لما تختزنه من صفات التواصل، أضف إلى ذلك أن هناك خصائص تجمع بين الخطاب الصوفي والأنثوي لعل أهمها: (التواصل، والذوبان، والعشق). ويُنظر إليها كأحد، وهي الحقيقة الإنسانية، شقيقة الرجل، تنال ما يناله من المقامات والمراتب والصفات. وإذا كانت الأنثى قد حظيت بمكانة مميزة في التراث اللغوي والصوفي فإنها عند بعض علماء النفس ترتبط بمحددات سلبية حيث يذهب "فرويد" إلى اعتبار الأنوثة سلباً والذكورة إيجاباً، ذلك أن الذكر نشيط وفعال بينما الأنثى خاضعة ومستكينة(١٢)، وجلي أن التحديد بيولوجي وجنسي وله سياقه الخاص. وعموماً الأنثى هي ذلك الكائن البشري الذي يتميز بمجموعة من الخصائص الفسيولوجية والنفسية التي تميزه من الكائن الآخر (الذكر)، كما تقوم بأدوار تنفرد بها دون غيرها لعل أهمها حفظ النوع البشري.

٣ ـ بين الأسطورة والأنثى:

ويمكن أن نبرز جملة من الخصائص تجمع بين الأسطورة والأنثى وهي:

ـ **القداسة:** الأسطورة قصة مقدسة وقناعة يقينية بالنسبة إلى منتجها ومستهلكها، والأنثى كائن مقدس بالنسبة إلى وجوده في أي ثقافة وإلى أهم الأدوار التي يؤديها.

ـ **التواصل:** علاقة الأسطورة بالكون علاقة اتصال، يستمر من خلالها وجود الإنسان لأنها تحرص على تفسير الغامض وسن القوانين والنظم، وكذلك الأنثى فإن علاقتها بالكون علاقة اتصال، يستمر من خلالها وجود الكائن البشري؛ إذ تقوم بأجلّ وظيفة وهي حفظ النوع البشري.

ـ **التغير:** تتغير الأسطورة زماناً ومكاناً باعتبار جملة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والطبيعية، وكذلك فإن أخص خصائص المرأة هي التغير وعدم الاستقرار على حال، فعنصر التغير مشترك بينهما ـ أي الأسطورة والأنثى ـ مع اختلاف دلالته فهو في الأسطورة مرتبط بتبدل الثقافات زماناً ومكاناً بينما هو بالنسبة إلى الأنثى خاصية جوهرية فيها.

هذه العناصر الثلاثة تسهم في التقريب بين المصطلحين، وتؤسس في الوقت نفسه مصطلحاً مشتركاً هو: الأسطورة الأنثوية؛ وهي حكاية مقدسة أبطالها نساء خارقات، قويات بارزات الحجة والبيان أثبتن وجودهن في مجتمعاتهن، إلى درجة أن الكثيرات برزن إلى الوجود عندما عجز الرجل عن أداء المهام المنوطة به، فظهرت في مختلف المجتمعات أسماء نساء بعضهن لم تلدهن نساء وإنما أنجبهن الخيال البشري. وبعضهن الآخر ولدتهن أمهاتهن، وكان لهن وجود في التاريخ فُمن بأعمال عظيمة أو وقفن مواقف بطولية صعبة أو جابهن العدو الغاشم، "لقد كانت المرأة سراً أصغر

مرتبطاً بسرّ أكبر، سرّ كامن خلف كلّ التبدلات في الطبيعة والأكوان، فوراء كلّ ذلك أنثى كونية عظمى، هي منشأ الأشياء ومردّها. عنها تصدر الموجودات وإلى رحمها يؤول كل شيء كما صدر"(١٣).

ثانياً ـ مرتكزات الأسطورة الأنثوية:

تعددت الأساطير الأنثوية بتعدد الثقافات وتجلت في الأساطير الوثنية وفي الديانات وفي آداب الأمم المختلفة، حيث قامت هذه الأساطير بأدوار مختلفة، وقدّمت إجابات عن أسئلة كثيرة أرقت الإنسان الأول، كما نسجت حول الأنثى تصورات منذ القديم؛ وكانت أسطورة الأنثى في الثقافات البدائية تفسر كيف خلقت المرأة ولماذا وتشرح علل الكثير من نوازعها ورغباتها الجلية والمستترة.

ويؤكد معظم الأنثروبولوجيين ــ استناداً إلى بقايا النقوش والآثار ــ أن المرأة قدست في المجتمعات البدائية باعتبارها واهبة للحياة. فالنساء وحدهن يمكنهن إنسال نوعهن، وعلى هذا فإن المجتمعات البشرية القديمة لم تكن تفهم بعد فهماً واعياً علاقة الجنس بالتناسل. ومن ثم فإن مفاهيم الأبوة لم تكن قد أدركت بعد(١٤). وبعد سيادة الذكر وانجلاء بعض الغوامض بفعل بعض العوامل (الدينية والاقتصادية) تدنست المرأة، ولا شك أن رحلة أسطورة الأنثى زماناً ومكاناً، وتأرجحها بين التقديس والتدنيس أسهم في تنوع الأساطير واختلافها عند الشعوب، وإن كانت تتفق حول جملة من الثوابت، أكدت أنّ مكانة المرأة مميزة خاصة في المجتمع الأول، حيث منحت صلاحيات موسعة، وأسست نظاماً أمومياً.

تسهم جملة من العوامل في تأسطر الأنثى، بعضها مرتبط بها؛ أي جملة المواصفات الجسمية والجمالية التي تتميز بها المرأة، إذ تعتمد عليها كأسلحة وهي تحمل قيمتين متناقضتين (العفاف، والعهر)، وبعضها خارجي ينتج من ظروف تاريخية مثلاً فقد تنشأ الأساطير المؤنثة التي تعيد إلى الوطن الإحساس بالرفعة وتكون (المهدية المنتظرة)، "وقد تنحاز الأسطورة الوطنية إلى المرأة على حساب الرجل حتى، وذلك لأن الأساطير (المؤنثة) تنشأ غالباً بعد هزيمة جيوش الرجال، في المعارك التاريخية الحادة، أمام جيوش أعداء متفوقين، أو غادرين في أغلب الأحيان! فتنهض المرأة (البطل المؤجل غير المقصي)، لتعيد إلى قومها مجدهم، وإحساسهم الأزلي بالرفعة والتفوق"(١٥). وعموماً فإن هذه العوامل مجتمعة خلقت صورتين متناقضتين للأنثى إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، وقد أسهمت ثلاثة مرتكزات في تأسطر الأنثى، وفي رسم جملة من الخصائص تختلف من مرتكز إلى آخر، كما اختلف التعامل مع الأنثى (في مكوناتها المادية والمعنوية)، وتأرجحت صورة الأنثى بين قيمتين متناقضتين إيجابية وسلبية، وأهم هذه المرتكزات:

١ ــ **المرتكز الأسطوري**: الأنثى في المجتمع الأول (الأسطوري) مقدسة، فهي عذبة وقوية وجمالها مكمل لخصائصها الأخرى، ويمكن أن نجزم بأن الفكر الأسطوري أعطى الأنثى حظها كاملاً جمالاً وذكاء وأمومة، وتومئ مجمل النصوص الأسطورية التي عثر عليها للسومريين أو البابليين أو المصريين على مكانة متميزة وصلت إليها المرأة، إذ تحولت إلى قيمة رمزية (إينانا، وعشتار، وإيزيس). ولعل ربط المرأة بالطبيعة والكائنات أسهم في التقريب بينها وبين عناصر الوجود المختلفة، وأضحت فيما بعد رموزاً مرتبطة بها مثل: (القمر، والأرض، والبقرة)، كما أقصت بعض الأساطير الحدود الجسدية الأنثوية، ورفعت الأنثى إلى تخوم القداسة عند كل الشعوب عبادة الإلهة الأنثى: (إينانا، وعشتار، واللات، والعزّى)، كما اعتمدت النسب الأمومي، وخضعت لنظام الأم الكبرى. ويمكن أن نشير هنا إلى أنّ الأساطير قد برّأت المرأة من العيوب التي ألحقتها بها المرتكزات الأخرى، وقد سمت بالمرأة وقدمتها، بعد التقشير الجسدي، في أفضل صورها، إذ تراوح دور المرأة بين الإلهة والملكة، والبطلة القومية، بعدما جرى التأكيد على كيانها كله؛ أي عقلها وروحها وجسدها ووظائفها الكونية والإنسانية(١٦).

ويبدو أنّ المجتمع الأول يعيش بتلقائية بعيداً عن السوابق والموروثات الفكرية والثقافية، لذا فالجوانب البيولوجية والنفسية لم تكن محدداً جوهرياً لأسطرة الأنثى فهذه الأسطورة الإغريقية تقدم "فينوس" بصفتها ناشرة الحبّ وليست ممارسة له. وتُصوِّر إيزيس حامية الحبّ والطفولة، زوجة وأماً مُرضعة، وتختار الأساطير المصرية للمرأة موقعاً بعيداً كلياً عن حسية جسدها الأنثوي، فهي بطلة قومية مرة ومنقذة في المرة الأخرى وهي بذلك تقترب من الحس الشعبي التلقائي(١٧). وأدت مكانة المرأة الاجتماعية في تلك العصور، والصور المرسومة لها في ضمير الجماعة، دوراً كبيراً في رسم التصور الديني والعبادي الأول وفي ولادة أسطورة الأم الكبرى، واحتلت الأنثى بذلك موقعاً رصيناً في عالم الأساطير الموغل في القدم، ثم ما لبثت أن فقدت تدريجياً هذا الموقع بعد ظهور الديانات، وبعد تطور الأساطير حيث تأرجحت بين قيمتين متناقضتين.

٢ ــ **المرتكز الديني**: بدأت الأنثى في فقدان مكانتها الأولى باعتبارها رمزاً للطهر والنقاء،

وأصبحت مرتبطة بالشيطان والحية، والخطيئة الأولى، "فالعلاقة بين المرأة والشيطان تتواتر بكثرة شديدة خاصة في نصوص وأساطير الخلق الأولى عند عديد من ملل ونحل الشعوب والقبائل السامية العربية. ومنها فكرة توحد الشيطانة ليليت بالحية(١٨)، وهي معروفة عند الساميين بحواء الأولى، التي علات بدورها وتوحدت بالحية، خاصة عند القبائل العربية، ففي التوراة أن أصل الإنسان من الحية، الحية من الجن. وترددت هذه التخمينة في العديد من أسفار الخلق والبدء عند أغلب ملل ونحل الشرق الأدنى"(١٩). وقد نسجت قصص كثيرة ترسم صورة سلبية للمرأة وتركز على جوانبها الجسدية وتلحق بها وزر كل الأخطاء التي وقعت فيها البشرية، ومست هذه القصص الأنبياء(٢٠). ونالت كلها من كيان المرأة وشهرت بها، وسلبتها سلطاتها خاصة أثناء سيادة قصص الخلق التوراتية؛ فمنها ابتدأت الخطيئة وبسببها نموت جميعاً.

لكن المرأة ستستعيد قدسيتها في التراث المسيحي حيث "ما تلبث أن تعيد للأم الكبرى سابق مجدها وسلطاتها، وتبدأ مريم العذراء رحلتها من أم يهودية تقية، كما تبدو في الأناجيل، إلى أم كونية ووالدة للإله الذي اقترب من البشر بدخوله في تاريخهم وتجسده في عالمهم، ومروره عبر جسد الأم الكبرى طفلاً لها"(٢١) ورغم أن المرأة قد استعادت صورتها الإيجابية من خلال السيدة مريم إلا أن بعض الثقافات الكهنوتية لا زالت تمارس سيطرتها وتحاول النيل منها والحط من مكانتها. وبمجيء الإسلام عرفت المرأة فضاءات أخرى وارتبطت بها أسماء جديدة: (الصحابية والمجاهدة والشهيدة والراوية)، وإذا أردنا أن نلخص جوهر نظرة النص القرآني للمرأة فيمكن أن نلخصه في قوله تعالى:

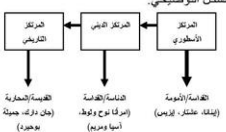
•ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً لِلَّذِينَ كَفَرُوا اِمْرَأَةَ نُوحٍ وَامْرَأَةَ لُوطٍ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فَخَانَتَاهُمَا فَلَمْ يُغْنِيَا عَنْهُمَا مِنَ اللهِ شَيْئاً وَقِيلَ ادْخُلَا النَّارَ مَعَ الدَّاخِلِينَ، وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً لِلَّذِينَ آمَنُوا اِمْرَأَةَ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِنْدَكَ بَيْتاً فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِنْ فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ، وَمَرْيَمَ ابْنَةَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِنْ رُوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ•(٢٢) تبرز من خلال هذه الآيات صورتان متناقضتان الأولى سلبية ارتبطت بثيمة الخيانة، والثانية إيجابية تمحورت حول ثيمتين هما العدل والطهر. ويوحي الترتيب الذي قُدّم به الأنموذجان ــ السلبي فالإيجابي ــ أنّ النص القرآني يُعلي من شأن الأنموذج الثاني، فلو أنه قدم الإيجابي ثم أتبعه بالسلبي لرسّخ في ذهن القارئ حقيقة الأنثى السلبية الخائنة، وهذه خاصية جوهرية تميز النص القرآني عن غيره من النصوص الدينية. وعليه يتضح مما سبق بسطه أنّ الأنثى دينياً تأرجحت مكانتها بين التقديس والتدنيس وذلك وفقاً لحركية المجتمع زماناً ومكاناً.

٣ ــ المرتكز التاريخي: أسهم هو الآخر في تأسطر الأنثى في مراحل تاريخية معينة مرّت بها المجتمعات، حيث برزت الأنثى المخلصة والملكة القوية عقلاً وسلطاناً وذكاء، (بلقيس، وزنوبيا، وكليوباترا،..)، وقد خضعت نساء التاريخ إلى التنزيه وارتفعن إلى قمم سامية، وشاركت المرأة في قيادة الجيوش، وفي التمهيد للحروب معتمدة على إمكاناتها الجسدية والمعنوية؛ أي الحكمة والذكاء(٢٣)، فقد أسهم الخيال الشعبي في تنقية دور المرأة ووضعها في حيز أسطوري أعاد إليها قداستها ونقاءها بعيداً عن تخوم حسية جسدها، مما أهلها إلى أن تكون ملكة وقائدة ومخلصة. ولم تمتلك المرأة تاريخياً السلاح المادي فحسب بل امتلكت سلاحاً أخطر أسهم في تخليص بنات جنسها من الفناء كما هو حال شهرزاد التي "صارت مؤهلة لأن تكون رمزاً للمرأة التي تمكنت أخيراً من أخذ موقعها الجديد، من بين يدي الذكر المتسلط "شهريار"، ليس بسلطة الحكم، أو الغنى المادي، بل بتلك السلطة البعيدة، منذ عصر الكهوف، وذلك فقط حين تمكنت من انتزاع سلاح "اللغة"، من بين يدي الرجل، ذلك السلاح الذي ظلّ مستأثراً به طوال العصور"(٢٤). وبهذا السلاح الجديد حققت الأنثى موقعاً تاريخياً مميزاً.

وبقي أن نشير في هذا السياق إلى أن التصورات التي ألحقت بالمرأة تاريخياً تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، فقد ترفع بعض النصوص من قيمة "جان دارك Jeanne D'arc"(٢٥)، ولكن بعض النصوص الأخرى المعادية قد تسلبها وطنيتها، ويبقى المرتكز التاريخي مرتبطاً بما ورد في النصوص بمختلف أنواعها سواء أكانت دينية أم أدبية أم فلسفية. وهكذا فإنّ تشكل أسطورة جان دارك لا ينتمي إلى التاريخ فقط، بل أسهمت نصوص ووقائع أخرى في تأسطرها حيث بدأت مسيرة البطلة بالمجد وانتهت في المحرقة. وضمنت لها محاكمتها الخلود، لأنها كانت محاكمة ظالمة، وقد تطلب البحث التاريخي الدقيق أربعة قرون للإلمام بالتفاصيل الدقيقة وترتيب الأحداث لإنصاف هذه البطلة.

مما سبق ذكره يتضح أن هذه المرتكزات مجتمعة أسهمت في تأسطر الأنثى، وإن اختلفت درجتها، وفي استمرار الأسطورة في الخيال الشعبي بعد زوال التأثير الديني والروحي. فالمرتكز الأسطوري حرّر المرأة في مرحلة معينة، والمرتكز الديني سجنها في فترة معينة داخل حدودها الجسدية الشهوانية، أما المرتكز التاريخي فقد سيّدها في مراحل تاريخية معينة، ويمكن أن

نضيف مرتكزين آخرين هما: الفني، حيث برزت نساء مميزات فنياً وتمكن من استغلال ثوابت وبلوغ مراتب مميزة (أسمهان، وأم كلثوم، ومادونا) أما الاقتصادي، فقد أسهم هو الآخر في رسم صورة للمرأة تراوحت بين السلبية والإيجابية، وهذا ما حاولت النصوص الإبداعية أن تبرزه، ويمكن أن نوضح سير هذه المرتكزات وتدرجها من خلال هذا الشكل التوضيحي:



وعموماً يمكن أن نبرز ثلاث كفاءات تسهم في فاعلية الأسطورة الأنثوية وحركيها هي:

١ ــ **الكفاءة الجنسية:** أي ما تمتلكه الأنثى من قدرات جنسية بيولوجية ونفسية مما يسمح لنا بأن نتحدث عن الأنوثة الجنسية موضوع الخصب والتواصل والاستمرار، ومن جانب آخر ما تكتنزه من مواصفات جمالية تؤهلها إلى أن تكون موضوعاً ثنائي الأبعاد ومتعدد الأوجه، حيث إنه يمكن توجيه هذه الكفاءة باتجاهين متناقضين ويمكن أن نتحدث تبعاً لهذا عن القيم التالية: (الطهر، والعهر، والوفاء، والخيانة).

٢ ــ **الكفاءة الاجتماعية:** ونقصد بها القدرة على التواصل وبناء العلاقات، أو ما يمكن أن نسميه الانجذاب الاجتماعي، وهذه القدرة مرتبطة بالكفاءة الأولى أي جملة الاستعدادات البيولوجية والنفسية التي تجعل المرأة رحماً اجتماعياً، ومن ثم لا يمكن إقصاء مجمل الأدوار التي تؤديها المرأة انطلاقاً من هذه الكفاءة. وتمتلك الأنثى قدرة خارقة على البناء والتأسيس انطلاقاً من أبسط وحدة في المجتمع وصولاً إلى أعقد وحدة اجتماعية، وتحاول الأنثى من خلال هذه الكفاءة أن تستثمر كل مؤهلاتها الأنثوية اجتماعياً.

٣ ــ **الكفاءة العقلية:** أي القدرة على التدبير والتفكير أي صنع القرار والتحدي، خاصة في المراحل الحرجة عندما تغيب الذات الذكورية الفاعلة، وغالباً ما تسهم التركيبة الاجتماعية في تأهيل النساء دون غيرهن، وتسهم المكانة الاجتماعية في تقديم بعض النساء الموهوبات فكرياً وعقلياً، ويمكن أن نذكر في هذا السياق الملكة بلقيس، وشهرزاد، وزنوبيا... إلخ وترتبط هذه الكفاءة بالكفاءتين السابقتين لأن جملة المكونات الفيزيولوجية الجمالية والنفسية والاجتماعية هي التي تؤهل الأنثى لاستغلال هذه الكفاءة.

يختلف التدرج في هذه الكفاءات من أنثى إلى أخرى، فهناك من ركزت على الكفاءة الأولى وهناك من بقيت حبيسة الكفاءة الثانية وهناك من جسّدت الكفاءات الثلاث، وعليه جسّدت ما يمكن أن نسميه الأسطورة الأنثوية ودخلت مجالات عدّة ولعل أبرزها الأدب. وقد حظيت الأنثى بمكانة مميزة في التراث الإنساني، وتأرجحت بين قيمتين متناقضتين إيجابية وسلبية، والحقيقة أنه مع ظهور الديانات السماوية بدأت تنسج حول هذا الكائن الجميل الضعيف أساطير متنوعة بدءاً من قصة الخلق وصولاً إلى الحوادث التاريخية والحروب والمآسي المختلفة، فهي الحرة والبغي والموءودة والثائرة، حملت كثيراً من صفات التحوّل والتمرّد داخلها، واستطاعت أن تحدّد هويتها وهوية الآخرين.

ثالثاً ـ الأسطورة الأنثوية الأدبية:

تختلف الأسطورة عن الأدب من حيث النشأة والطبيعة والخصائص والوظائف، ولكن مع ذلك نلمح تقاطعاً بينهما من حيث المادة والموضوع والتقنية ــ وإن اختلفت طبيعة كل عنصر من هذه العناصر ـ، كما أن العلاقة حميمية بين الأسطورة والأدب، حيث غدت الأولى الأدب وأمدته بالمواضيع، في حين حافظ الأدب على الأسطورة في نصوصه و"من الناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب في ملامح الحبكة والشخصية والموضوع والصورة. ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الأسطورة أساليب أصلية للاستجابة للواقع. ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة: أصل العالم والبشر وأسس المجتمع والقانون وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيراً كمصدر أو نموذج للأدب. أما من الناحية الثقافية فهما لهما وظيفة القصص التي تدعم المعتقدات الاجتماعية والروحية"(٢٦).

وإذا تحدثنا عن علاقة الأسطورة بالأدب فإنها ترجع إلى عصور ماضية لاشتراكهما في المادة والمصدر، وقد أضحت الأسطورة عند الأدباء نبعاً لا ينضب يوظفون عناصر منها في إبداعاتهم وفقاً لفلسفتهم، وقناعاتهم، ومتطلبات المجتمع والعصر، ويمكن في مرحلة متقدمة من تطور الأسطورة أن تتغير دلالتها وتتلبس بدلالات مجردة، فتصبح "بلقيس" رمزاً للعروبة و"جميلة بوحيرد" للثورة...

إلخ، ويسمح هذا التغير الدلالي والتخفف مما هو مقدس للأسطورة بالاستمرار والتجدد.

لقد أصبح موضوع الأسطورة والأدب من أبرز الموضوعات التي تناولها النقاد والمقارنون، لما يجمعهما من صلات على اعتبار أنهما يرتبطان بمنتج واحد هو الإنسان ويتناولان مجمل الموضوعات المرتبطة به. وقد نشأ من هذا الارتباط بين الأسطورة والأدب مصطلح غزا الساحة الأدبية والنقدية وأثار اهتمام النقاد والمقارنين على حد سواء، وهو ما يعرف "بالأسطورة الأدبية" (Mythe littéraire)، وقد خصص المقارنون مصطلح الأسطورة للدلالة على الميدان الديني والعرف باعتبارهما المنبت الأصلي للأسطورة، أما مصطلح الأسطورة الأدبية فالمقصود به ما ينحصر في الزمان والمكان الأدبيين(٢٧).

ويبدو المصطلح الجديد وكأنه يجمع بين نقيضين، إذ تختلف الأسطورة عن الأدب بطابعها القداسي والجماعي، بينما يتميز الأدب بالفردية ولا يتسم البتة بالقداسة. وهناك خلاف آخر مردّه إلى أن بعض الأساطير الأدبية منشؤها غير أسطوري (جان دارك، وكليوباترا). وإنما أضفيت عليها هالة أسطورية عندما تداولتها الأجناس الأدبية. في حين أن أساطير أدبية ذات أصول أسطورية شأن أسطورة (أفروديت، أو إيزيس) تبقى محافظة على رمزيتها، وطاقتها الأسطورية مهما تعددت النصوص الأدبية الموظفة لها. ولحسم هذا الخلاف يطلق بعض المقارنين الفرنسيين على الصنف الأول اسم الأسطورة الأدبية باعتبارها إبداعاً أدبياً له ملامح أسطورية فقط، ويطلقون على الصنف الثاني مصطلح أو تعبير الأسطورة المؤدبة (Mythe litterarisé) لأنها من أصولها أسطورة مقدسة ثم تدنست عندما تحولت نصاً أدبياً(٢٨). ويبقى الفرق بين الصنفين النواة المؤسسة للنص، حيث تكون خارجية في الصنف الأول وداخلية في الثاني، ورغم ذلك فإن ما يجمع بين الصنفين هو إبداع أدبي.

يبقى مصطلح الأسطورة الأدبية المصطلح الشائع بين النقاد والدارسين، "وبالمقارنة مع أسطورة الإيثنولوجيين دخلت "الأسطورة الأدبية" الميدان في زمن متأخر وبصورة محتشمة، حتى وإن كانت بعض الأعمال تعود إلى فترة ماضية، لم تأخذ دراسة الموضوعات، والأساطير مكانها إلا ابتداء من سنة ١٩٣٠م تحت تأثير التحليل النفسي وبعد ذلك تحت تأثير الأسطوريين مثل إلياد"(٢٩) الذي أكد أن الأسطورة تجربة وجودية ترمز إلى واقع مقدس يدرك الإنسان عالم الغيب من خلاله وقد درس "إلياد" الفكر الأسطوري دراسة ظاهراتية.

لا شكّ أنّ الإرث الإغريقي واللاتيني القديم كان رافداً مهماً وظفت فيه أساطير متنوعة، وعبّرت عن رموز ترتبط بأصحابها، واحتضنتها الآداب الأوروبية، وسارت على دربها من خلال استلهامها لهذا التراث، وتوظيفه توظيفاً خاصاً يتناسب والسياق التاريخي والأدبي والثقافي. وتدعّم الأبحاث الأولى المنجزة في هذا المضمار ما ذهبنا إليه، فكثيرة هي الدراسات التي أنجزت حول (أنتيجون، وهيلانة، وإلكترا، وفينوس)، وهي تؤكد أنّ الأساطير رافد ثري تميّز به هذا الحقل، وملمح بارز في الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة، وهي بعد ذلك المنبع الذي ارتوت منه الآداب الغربية.

ارتبط الأدب المقارن بهذا المجال، فكان يسمى مقارناً ذلك الشخص المتخصص في مقارنة الأديان والأساطير، و"ويعدّ حقل الأساطير والأشخاص الأسطوريين الحقل المفضل لأدباء المقارنة الذين يهتمون "بالثيماتولوجيا". ويعدّ هذا الحقل مهماً أكثر ما يكون، العمل أو تسلسل العمال، الوضع أو المصير الذي تلحقه التقاليد بالشخصية، تلك الأشياء غالباً ما تحددها وتعيّنها صفاته وطابعه، والتي يفرضها القدر عليه فرضاً" (٣٠).

غير أن اهتمام المقارن لم يكن منصباً على هذه الأساطير خارج نطاق الإبداع الأدبي بل كان يقع في صلب الظاهرة الأدبية، ونشير إلى أنّ تشعب الأدب المقارن وتداخله مع تخصصات عدّة: الأديان، والأساطير، والأنثروبولوجيا، والتراث الشعبي، جعل كمّاً هائلاً من المصطلحات موضع اختلاف لتباين مدارس هذا الميدان، وتمايز أطرها المعرفية.

وإذا توقفنا عند هذا المصطلح "الأسطورة الأدبية الأنثوية" فإنه تصادفنا الإشكالات نفسها التي اعترضتنا عندما تناولنا (الأسطورة والأدب) لأن العلاقات سوف تتحول إلى علاقات ثلاثية؛ أي (الأدب والأسطورة، والأسطورة والأنثى، والأدب والأنثى)، وهي معادلة ذات ثلاثة حدود. فالحديث عن الأسطورة الأدبية الأنثوية، هو تأكيد لحضور الأنثى في النصوص الأسطورية، وكذا النصوص الأدبية، على اعتبار أنّ الأنثى موضوع الأسطورة والأدب، أضف إلى ذلك، أن هناك ثوابت تجمعهم ومتغيرات تميز كل مصطلح عن الآخر؛ ومن ثم ترسم علاقات التوازي والتناظر بين المصطلحات السالفة الذكر حدود مصطلح الأسطورة الأدبية الأنثوية. ويمكن أن نوضحها من خلال هذا الشكل:

الأسطورة ← الأنثى ← الأدب
الحكاية → الاستمرار ← الحكاية
الجماعة ← التغير ← الفرد

القداسة ← الجمال ← الجمال

يتضح من الخطاطة السابقة أن ما يجمع المصطلحات الثلاثة هو القدرة على التواصل والجمال ويؤسس العنصران ما يمكن أن نسميه فن التواصل الجميل سواء تعلق الأمر بالأسطورة أم الأنثى أم الأدب بغض النظر عن طبيعة هذا الاستمرار ومعايير جماليته. وانطلاقاً من جملة المحددات السابقة يمكن أن نتحدث عن صنفين من الأساطير الأنثوية الأدبية:

١ ـ أساطير أدبية أنثوية **ذات منشأ أسطوري**: مثل (عشتار، وليليت، وأفروديت، وإيزيس)، ويمكن أن نسميها كذلك قياساً على ما سبق ذكره أساطير أنثوية مؤدبة.

٢ ـ أساطير أدبية أنثوية **ذات منشأ أدبي**: مثل بلقيس، وكليوباترا، وشهرزاد، وجميلة بوحيرد... الخ، ونطلق عليها قياساً على ما سبق ذكره أساطير أدبية أنثوية.

ويذهب "بيار برونال"(٣١) في معجم الأساطير الأنثوية إلى الحديث عن ثلاثة أصناف من الأساطير الأنثوية:

١ ـ الصنف الأول يتعلق **بأسطرة الشخصيات التاريخية**، أي تلك الشخصيات الأنثوية التي دخلت التاريخ من بابه الواسع، وأضفت عليها المخيلة الشعبية هالة أسطورية ومثال ذلك: (كليوباترا، وجان دارك).

٢ ـ النماذج الأنثوية المرتبطة **بوجهة نظر أخلاقية أو اجتماعية، أو سيكولوجية**، وغالباً ما يسهم الوعي الجمعي في أسطرتها، وتقدم هذه النماذج باعتبارها رموزاً لوجهات نظر مختلفة.

٣ ـ **النماذج العليا** التي لا تبقى عالمية، بل تأخذ شكلاً أو صورة في ثقافة معينة. (القمر، والأرض، والأم، والحية). وترتبط هذه النماذج عموماً بأساطير الخلق التي نمذجت الأنثى وصورتها في مجموعة من الرموز الطبيعية.

ومما سبق ذكره يتضح لنا أن الأسطورة الأدبية حظيت باهتمام موسع عند الغربيين، وأصبحت ميداناً متميزاً في الدراسات المقارنة منذ نحو ثلاثين سنة، وعرفت دراستها تطوراً منهجياً أفرز كماً هائلاً من دراسات تطبيقية تعد بالعشرات، أثرت الأدب المقارن وطورته، وتبقى "الأسطورة الأدبية" بصورة عامة والأسطورة الأدبية الأنثوية بصورة خاصة موضوعاً متجدداً لتجدد المجتمع والفكر؛ كما تُمكن دراستها الباحث من فهم الظاهرة الأدبية فهما أدق وأعمق، وقد عرفت تطورات عدّة لارتباطها بحقول دراسية متميزة من الناحية المنهجية والمعرفية (علم النفس، والأدب المقارن، والأنثروبولوجيا، والنقد الجديد).

الهوامش

(١) جميلة كديور: المرأة رؤية من وراء جذر، ترجمة سرمد طائي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص ١٠٤.

(٢) فراس السواح: لغز عشتار، "الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة" دار المنارة، سورية، ط٤، ١٩٩٠، ص ٣٢.

(٣) ابن منظور: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، (د.ت)، مادة (سطر).

(٤) وهذه الآيات هي: (الأنعام، آية ٢٥، الأنفال، آية ٣٥. النحل، آية ٢٤. المؤمنون، آية ٨٣. الفرقان، آية ٥، النمل، آية ٦٨. الأحقاف، آية ١٧. القلم، آية ١٥. المطففين، آية ١٣). انظر: محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت ١٩٨٧.

(5) Smithe Pierre: (Mythe), Encyclopédia Universalis, éd 1992, T 15, p 1037.

(٦) الأسطوريات: المقصود بهذا المصطلح الأسطورة وكل ما يتعلق بها من معرفة أو دلالات.

(7) Smith Pierre: (Mythe), Encyclopédia Universalis, T 15, p 1037.

(8) Mercea Eleade: Aspects du mythes, edition Gallimard, Paris, 1964 p 15.

(٩) ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة (أنث).

(١٠) جمانة طه: المرأة العربية في منظور الدين والواقع "دراسة مقارنة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٢٢.

(١١) يقول ابن عربي في هذا السياق:

إنَّـا إنـاثٌ لِمَـا فينـا يُولِّـدُه

فالحَمـدُ لله مَـا فِـي الكَـونِ مَـنْ رَجُـلِ

أنَّ الرجال الذين العرفُ عيّنهم

هُـمُ الإنـاثُ وَهُـم نفسـي وَهُـمْ أمَلِـي

انظر: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١٤٣.

(١٢) انظر: عبد المنعم حنفي: الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ص ٥٦.

(١٣) فراس السواح: لغز عشتار، "الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة"، ص ٢٥.

(١٤) مارلين ستون: يوم كان الربّ أنثى "نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة"، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط١، ١٩٩٨، ص ٣٨.

(١٥) كاظم حجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٩.

(١٦) كاظم حجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، ص ٦٧.

(١٧) المرجع نفسه: ص ٥٨.

(١٨) تنتمي أسطورة "ليليث" إلى أصول تاريخية قديمة جداً، فهي تتصل ببابل القديمة، حيث كان الساميون القدماء يتبنون مجموعة من المعتقدات الخاصة بأجدادهم السومريين، كما ترتبط بأكبر أساطير الخلق. انظر:

Brunel (Pierre) et les autres: Dictionnaire des Mythes Littéraires, p 958/963.

(١٩) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٨٦.

(٢٠) راجع قصة الخلق سفر التكوين (العهد القديم)، وكذلك القصص المتداولة حول إبراهيم عليه السلام وسارة، ولوط وابنتيه.

(٢١) فراس السواح: لغز عشتار، "الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة"، ص ٥٩.

(٢٢) سورة التحريم: الآيات ١٠/١١/١٢.

(٢٣) يمكن أن نذكر في هذا السياق نموذجين: الأمازونيات (محاربات أقصين أنوثة المرأة، وكذلك أيوديت التوراتية: امرأة أرملة اشتهرت بجمالها الخارق، الذي استغلته في الإيقاع بالعدو؛ التسلل إليه وإغرائه ثم قطع رأس القائد، وتشتيت جنوده.

(٢٤) ــ كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، ص ١٣٣.

(٢٥) انظر: معجم الأساطير الأدبية، برونال: Dictionnaire des Mythes Littéraires, 849/860

وانظر كذلك: الأخضر بن عبد الله، أطروحة دكتوراه حول موضوعة جان دارك في الأدب العالمي (مخطوط)، جامعة السانية، وهران، ١٩٩٢.

(٢٦) ــ فنشت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الأربعينات، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ١٣٨.

(27) - Brunel (Pierre) et les autres: Qu'est ce que la literature comparée? Armond colin, Paris, 1983, p 125.

(28) André Siganos: Le minotarure er son mythe, P. U. F. Paris, 1993, p 32.

(29) Philippe Sellier: Qu'est ce qu'un mythe littéraire? Imprimé en France, 1984 p 112.

(٣٠) بول فون تيغم: الأدب المقارن، تعريب سامي مصباح الحسامي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دت)، ص ٨٤.

(31) Pierre Brunel et les autres: Dictionnaire des Mythes féminins, edition du rocher, Paris, 2002, Préface, XV.

□□

حكاية الولد الضّالّ

محمّد لافي في".. ويقول الرّصيف"

د. خالد عبد الرؤوف الجبر

يقفُ النّاقدُ دائماً على مفترقِ طرقٍ حينما يُقاربُ مجموعةً شعريّةً، أو قصصيّةً، أو نصّاً روائيّاً، مقاربةً نقديّةً. من أين يبدأ؟ وكيفَ يحدّد نقطةَ الانطلاق؟ هل يُعالجُ المجموعةَ بوصفها نصّاً كليّاً واحداً، أو يتناولُ نصوصها الجزئيّةَ نصّاً نصّاً؟ هل يبحث عن الخيط النّاظمِ للنصوص كلّها، ثمّ يلاحقه في ثنايا النّصوص، مفسّراً سائر المظاهر الأدبيّة الفنّيّة والتشكيليّة، والفكريّة، في ضوء ذلك الخيط النّاظم (القضيّة المحوريّة)، أو يركز على بعض القضايا الشكلية كالتناصّ والبناء واللغة والصورة كلاً على حدة؟

ولعلي كنتُ، ولا أزال، أعالج أي مجموعة شعريّة بوصفها نصاً واحداً مكتملاً، وإن يتراءَ في نصوص موزعة على صفحات المجموعة كلها؛ ولهذا المنهج ما يسوغه على صعيد البنية الداخلية للمجموعة، وعلى مستوى اختيار الكاتب لتلك النصوص لإيداعها في مجموعة واحدة،

ثم تنسيقها وترتيبها في وحدات /مقاطع نصية في المجموعة، وهذا يقتضي الإجابة عن أسئلة محددة مثل: لماذا اختار الشاعر هذه النصوص لهذه المجموعة؟ لماذا رتّبها بالصورة التي ظهرت عليها في صفحات المجموعة؟ ما الذي يكشف عنه هذا الاختيار وذلك الترتيب من أمور تتصل بالمحور الجامع للنصوص والقضية الجوهرية فيها والبذرة التي تنتظم تشكيلها.... صحيحٌ أن بعض الشعراء لا يصدرون في هذا عن تحديد واعٍ مقصود، لكن ذلك لا علاقة له بعمل النّاقد أولاً، ثمّ إن غير الواعي أحياناً يدل كما يدل الواعي وأكثر!

كنت ألاحق في كل مجموعة شعرية بعد قراءات متعددة لها ما أسميه: البذرة الحية الأولى التي شكلتها، وهي البنية الأساسية التي تتراءى في نصوص المجموعة كلها، وتستدعي سائر المظاهر والظواهر اللغوية والفنية والبنائية في المجموعة؛ أي إنّ النصوص والمقاطع النصية كلها في المجموعة تجسد تراثيات نوعية، وتلونات اشتباهية، لتلك البذرة الحية، وهي تحوي خصائصها الوراثية

الأساسية مهما يبد بينها اختلاف أو تنوع أو تناقض ظاهري في البنية السطحية، فهي في البنية العميقة والتحليل النهائي تتصل بتلك البذرة الحية بشرايين وأوردة وأعصاب. وهذا التصور هو الذي يجعل النص الشعري نصاً حياً قابلاً للنمو والتطور والتشكل دائماً بالفعل القرائيّ، وهو أيضاً ما يجعله قابلاً للذبول والضمور والموت والاندثار بالفعل القرائي: استقبالاً وتأويلاً!

●

قد لا يتيح الوقت الإجابة في هذه الورقة عن أسئلة تتعلق بتحليل عناوين النصوص، وتشكلات المقاطع النصية، وتوالي عناوينها على الترتيب والتنسيق الذي ظهرت به في المجموعة (..ويقول الرصيف) لمحمد لافي، والخروج من هذا كله بنتائج تتصل بالبنية العميقة لهذه المجموعة، ولكنني سأكتفي بالقول في هذا الشأن:

تشتمل المجموعة (..ويقول الرصيف) على المقاطع النصية الآتية:

ـ افتتاحية العراء: وفيها قصيدته الرئيسة (ويقول الرصيف).

ـ لافتات: وفيها نصوصه (مسؤول ثوري؛ ولاء؛ زمن (١)، زمن (٢)؛ زمن (٣)؛ مقاومة.

ـ ثنائية: وفيها نصاه التكراريان (الرجال؛ البيوت).

ـ بيان: مقطع/ قصيدة، وفيه نصّه المهدى إلى ولده فرات.

ـ جنوبيّون: مقطع/ قصيدة مهداة إلى محمد علي شمس الدين.

ـ مقامتان للعوجا: وفيها المقامة الأولى، والمقامة الثانية.

ـ وجوه: وفيها نصوص عشرة قصيرة متصلة بالوجوه مرقمة من (١) إلى (١٠).

ـ شرفة على ليالي الوحيد: مقطع قصيدة.

ـ قصيدة عمياء: مقطع قصيدة.

ـ قصائد: وفيها نصوص قصيرة كثيرة هي: (الحصان؛ نهايات؛ سهر؛ القرويّ؛ فضول؛ ديمقراطية؛ فاصلة؛ دعوة؛ حنين؛ خطأ؛ ارتباك؛ ملل؛ رصد؛ تكرار؛ السيدة/ الشّباك؛ غياب؛ هجائية).

وأضيف إلى ما تقدم مسألتين أساسيتين هما:

١ ـ لقد أنجز محمد لافي هذه المجموعة في مدة زمنية محددة حكمتها المدة التي يفرضها مشروع التفرغ الإبداعي باتفاق مع وزارة الثقافة الأردنية، ولهذا فإن بعض النصوص هنا كانت محكومة بالواقع الضاغط زمنياً وحدثياً، وقد عانى محمد لافي في المدة التي سبقت إنجاز هذه المجموعة وفي أثنائها أيضاً من فقده زوجته وضغوط أخرى كثيرة يعرفها بعض أصدقائه.

هكذا تقرأ في نصوصه مثلاً قوله(١):

وهذي القصيدةُ عمياءُ
والسّرطانُ الذي احتلّ جسمَ
الحبيبة أعمى
وسيرةُ قلبيَ عمياءُ
قابيلُ أعمى
وهذي الخليقة ترحلُ بينَ يديَّ
إلى الموتِ، عزَّ الظهيرةِ،
عمياءَ
عمياءَ
عمياءْ

وفيه أيضاً(٢):

الليلة الوحيدُ ظلَّ سادراً
في وحدَتِهْ
ولم يُغادرْ بابَ شقَّتِهْ
ولم يقفْ في شُرفَتِهْ
فقط يلمُّ شاردَ الدّنيا بحاضرين:
كأسُهُ... وقبرُ زوجتِهْ!

٢ ـ إنّ هذه المقاطع النصية تشير منذ البدء إلى علاقات نصية ناضجة بين نصوصها ونصوص أخرى لشعراء عرب قدماء ومعاصرين؛ فافتتاحية العراء (ويقول الرصيف) تحيل مباشرة على الصعاليك ونصوصهم التي خرجوا بها على التقليد الفني للقصيدة الجاهلية المستقرة، و(لافتات) تبرزُ أحمد مطر بلافتاته، و(ثنائية) تستحضر أمل دنقل في بكائيته بين يدي زرقاء اليمامة، و(شرفة على ليالي الوحيد) تستدعي طيف السياب في غريب على الخليج وأنشودة المطر وعودة السندباد، وقصيدة عمياء تستحضر بشاراً وأبا العلاء المعري.

وليس معنى ما تقدم أن محمد لافي كان يتأثر خطا هؤلاء وإيقاعاتهم تأثراً واعياً مقصوداً، إنما هي ثقافته الشعرية أولاً، وتداعيات الحال التي تشتبه على صاحبها أحياناً ثانياً؛ فأن يفزع الشاعر إلى ثقافته النصية الشعرية أمر طبيعي؛ لكنه أحياناً يبرز موتيفاً لا علاقة له بالتناص أو النصوصية كما سيظهر في موتيف تحملنا لخطيئة أبينا آدم.

يبقى أن نقول: إن عنوان المجموعة (..ويقول الرصيف) له دلالته الفاجعة، فالرصيف بما يحمله

من دلالات على التهميش للشعوب والمثقفين الرافضين من النظام العربي الرسمي، ولحاملي الحلم الرماد من النظام الرسمي الفلسطيني (اتجاه أوسلو)، يحمل دلالة تهميش الأمة العربية كلها من الناظم الرسمي العالمي، وهو ما تظهره القصيدة الأولى من قصائد المجموعة التي تخلص إلى المقطع الآتي(٣):

كلّنا في العَراءِ سَواءُ
لا شُموخٌ، ولا كِبرياءُ
ويقولُ الرّصيفُ: أنا ترجُمانُ الهزائم
أنّى اتّجهتُم، على كافّة الجبَهاتْ
واختصارُ المسافةِ بين الشّرائحِ والطّبقاتْ
ويقولُ الرّصيفُ: بِبَحري تصبُّ الخُطى
من جميعِ الجهاتِ القصيّة
وعليهِ أوقّعُ: إنّي أنا الأمّةُ العربيّة!

⊂

لا يكاد أديبٌ فلسطينيّ واحد تجاوزَ الكتابة عن النكبة والنكسة وفقدان الوطن والخروج من الجنة والحنين إلى الفردوس المفقود، ولم يجانب إلا أقل القليل منهم الحديث عن المنافي والشتات وعذابات التشريد في بلاد الله وبلاد ذوي القربى، ولن يجد القارئ في الأدب الفلسطيني الحديث سبيلاً للتهرب من استطلاع تأثير المنافي في الفلسطيني، وتأثير هذا كله في حركة الأدب العربي الحديث بفنونه المتعددة وأشكاله قديمها والطارئ منها بعد النكبة والنكسة.

ولا يكاد أديب فلسطيني واحد أيضاً من الذين شهدوا انهيار الحلم بعد مدريد وأوسلو ومفاوضات التسوية المزعومة تجاوز الكتابة عن هذه كلها موضوعاً، أو لم يقع تحت وطأتها في أدبه، على اختلاف رؤى الأدباء الفلسطينيين وتنوعها. فالقارئ يجد المنساقين تحت راية أوسلو والمنظرين لها والمنسجمين معها تلبية لمصالحهم الشخصية الضيقة حيناً، أو نتيجة لتعمق رؤيتهم لعبثية الموت الفلسطيني الذي لا يحول دونه حقوق ولا منظمات وإخوة ولا أقارب؛ ويجد كذلك الرافضين لأوسلو وما أنتجته من وطن كرتوني لا قيمة له، بل هو مشكلة لا حل للمشكلة.

إن كثيراً من الناس رفضوا محمود درويش الذي تحول شعره وشخصه بعد أوسلو، ولم ينظروا حقاً في أسباب التحول، لكن بعض الأدباء الفلسطينيين ـــ إن لم نقل أكثرهم ـــ ظلوا على مواقفهم الرافضة، ودفعوا لقاء ذلك أثماناً باهظة، فقد همشوا وألغوا وأقصوا، وحوصر بعضهم حتى في المنافي نتيجة امتداد أذرع السلطة وأجهزتها واشتباك مصالحها مع مصالح دول لم تتنبه على الخديعة التي عاشتها وتعيشها جراء اعتمادها على ثلة من المتنازلين، حتى بلغ بها الأمر ما بلغ.

إذا شئنا التدقيق والتحقيق قلنا: لقد كان تأثير النكسة في الأدب الفلسطيني والعربي عامة أكبر وأعمق وأجلى من تأثير النكبة، ولعل لأوسلو ومدريد ومسار التفاوض العبثي الاستسلامي في وقتنا الحاضر، وحصر خيارات العلاقة مع العدو بالتفاوض وحده، تأثيراً عميقاً في الأدب الفلسطيني بصورة خاصة، وإن يكن له بعض الامتداد والتأثير في الأدب العربي على وجه العموم.

≠

لست متفقاً هنا مع ما كتبه الأستاذ عمر شبانة في مجلة نزوى العمانية (العدد ٨) حينما قال: "بصدور المجموعة الشعرية السادسة للشاعر الفلسطيني محمد لافي، يمكن لمن تابع تجربة هذا الشاعر أن يميز ملامح تجربة تشكل حضوراً بارزاً في سياق ما يمكن تسميته بالشعر الفلسطيني، بعد أن هدأت أمواج وسيول ما ظل يسمى "شعر المقاومة"، فراح يصعد في فضاء الشعر العربي عامة شعر عن الهزيمة والانكسار والانهيارات بعد بيروت ١٩٨٢ تحديداً، التي شكل حصارها "وانهزام" المقاومة فيها ومنها الضربة الأقسى لحركة التحرر العربي الحالمة ـ والتي أمدت الشعر العربي ـــ آنذاك، ومنذ الخمسينيات ـــ بالرؤى والتصورات الثورية"؛ ذلك لأنّ الشعر الفلسطيني ما زال يعبر عن روح الرفض والتمرد والمقاومة؛ أما الذين انهاروا وسببوا انهيار غيرهم معهم فهم أولئك المنتفعون، أو المنسجمون مع السلطة لا غير!!

وأتفق مع الأستاذ عمر شبانة في أنه يمكن تقسيم شعر محمد لافي إلى ثلاث مراحل، وأضيف إليها مرحلة رابعة هي التي ظهرت في مجموعتيه الأخيرتين، ويمكن القول معه إن شعره يدور في دوائر هي:

<u>الدائرة الأولى</u>: ارتسمت خطوطها في مناخ المقاومة، وجاءت المجموعتان الأولى والثانية "مواويل على دروب الغربة" و"الانحدار من كهف الرقيم" الصادرتان في العامين ١٩٧٣، ١٩٧٥ علامتين من أهم علامات الشعر المقاوم في الشتات.

الدائرة الثانية: كانت بمثابة محطة تمثلت في مجموعة شعرية، هي قصيدة واحدة جاءت بعد صمت دام قرابة ثماني سنوات، وهي قصيدة "الخروج" (١٩٨٣)، التي شكلت جسراً للعبور إلى الدائرة الثالثة.

الدائرة الثالثة: اشتملت على مجموعتين شعريتين قبل أن يتوجها الشاعر بالمجموعة الثالثة ــ الجديدة. وكانت هذه الدائرة قد بدأت في العام ١٩٨٩ بقصائد المجموعة "نقوش الولد الضال" الصادرة في دمشق حيث كان الشاعر يقيم، وامتدت إلى مجموعة "مقفى بالرماد" الصادرة في عمان ١٩٩٣، ثم ختمها محمد لافي بمجموعته "أفتح باباً للغزالة" التي صدرت في بيروت ١٩٩٦.

الدائرة الرابعة: وهي التي بدأها محمد لافي بمجموعته "لم يعد درج العمر أخضر" الصادرة في عمان (٢٠٠٥)، وهذه المجموعة (٢٠١٠).

≡

بنية المجموعة:

ثمة ثنائيات أساسية في هذه المجموعة، وهي تؤول في غايتها إلى ثنائية واحدة، ولعلي أسوق هذه الثنائيات سوقاً لكي أصل في النهاية إلى الثنائية الجوهرية؛ أي البذرة الحية التي خلقت نصوص هذه المجموعة، وهذه هي:

أولاً: ثنائية الذات بين الطفولة وميعة الصبا في (العوجا) ومحمد لافي في الستين في المنافي،

وهي ثنائية ممتدة بحدة في هذه المجموعة الشعرية؛ بل لعلها الثنائية الأكثر امتداداً وبروزاً من سائر الثنائيات الأخرى. إن ثنائية الذات بين صباها الذي كانت فيه في الوطن، والذات في المنافي بعد أن حفرت السنين والمنافي فيها وعلى قسماتها ما حفرت لا تنفصم بحال عن صورة المقارنة الفاجعة بين الوطن والمنفى، ولعلها تؤسس لغيرها من المقارنات الفاجعة الأخرى. وتظهر هذه الثنائية في قوله من المقاومة الثانية للعوجا(٤):

من شُرفةِ السّتين حيثُ لا سَنَدْ
أطلُّ يوميّاً على خيانةِ الجسدْ
وأسألُ الولدْ
شَبيهيَ الذي قد كُنْتُهُ:
هل من أحدْ
يدلُّني على دُخان بيتنا،
وقهوةِ الضُّحى، وعُشبِ راحتيْكْ
هل من أحدْ
يدلُّني عليَّ، أو يدلُّني عليكْ؟!

ثانياً: ثنائية الحضور والغياب،

وهي متصلة بالمكان الوطن. وثنائية الحضور ــ الغياب ثنائية بنيوية في الشعر الفلسطيني المنفي، ولعلها بنيوية في الشعر الفلسطيني عامةً ذلك لأن الفلسطيني حتى داخل الوطن جرد من وطنه قهراً، فهو ما زال يعيش حياة غير طبيعية حتى في وطنه، وبهذا أصبح المكان حاضراً في الشعر ليكون بديلاً عن غيابه في الواقع، وليس ذلك رغبة في حمله إنما رغبة في إثبات كينونة الذات التي تفقد مسوغ وجودها بدونه. إن الإبقاء على الوطن حاضراً حتى في المنفى يتخذ أشكالاً كثيرة في الواقع، ويتمظهر في الشعر الفلسطيني بصور شتى، وهو صورة من صور الاستعداد للتضحية بالوجود الذاتي المتعين قبالة المحافظة على الوجود المعنوي المعاين؛ أي التضحية بالموجود للإبقاء على الوجود! وتظهر هذه الثنائية في قوله من (المقاومة الثانية للعوجا(٥):

...للشَّبيهِ يَدَوزنُ الكلماتِ في أولى
قصائدهِ السّلامُ، لكلِّ ذِكرى قد حملتُ، لكلِّ شبرٍ
قد تركتُ هُناكَ يا عُوجا "السّلامُ،
لكِ الحُضورُ، ولي امتِداداتُ الغِيابْ

لكن المكان الحاضر الوحيد في هذه المجموعة ليس حاضراً لدى الجميع؛ إنه حاضر حسب في الذين لم يتناولوا، في الرجال الرجال الذين آلوا على ذاكرتهم أن تتوجس خيفة من حمل الوطن في الذاكرة حتى حينما يضحي الوطن عبئاً لا يقوى على حمله إلا "قادة فيالق الرماد والرفض" كما قال محمد لافي في الإهداء(٦). يظهر هذا واضحاً في خاتمة قصيدته التكرارية التوكيدية (البيوت) حينما قال(٧):

البيوتُ التي لا تُباعُ ولا تُشترَى
البيوتُ التي نقّطت في الولادة أسماءَنا
البيوتُ التي نقشَتْ فوقَ جُدرانِها الطّين
حكمةَ أجدادِنا
البيوتُ البعيدَةُ
البيوتُ التي غيَّبَتها الجريدَةُ
البيوتُ التي زوّجوها الزّمانَ المقايضْ

لا تَهُمُّ المُفاوضَ!

ثالثاً: ثنائية الحلم الرماد،

فالحلم بهذا الوصف يكون قد تعرض للحرق والتدمير حتى أضحى رماداً؛ لكن وصفه بالحلم يبقي على قابلية التجدد والانبعاث. وإذا كان الزمن هو الفاعل في الحلم لدى محمد لافي، فلا يمكن لنا تصور أن يكون الزمان بهذه الفاعلية الكاسرة إلا وهو يقصد المسكوت عنه الماثل في قولة الشاعر العربي (نعيب زماننا والعيب فينا). يبرز الحلم هنا أسراً كاسراً، ويبرز عبؤه القاتل على حامليه المتمسكين به؛ قال في زمن "٢"(٨):

زمنٌ على كفَّيهِ تنكسرُ الفصولُ،
ولا يظلُّ سوى الخريفْ
زَمَنٌ يساوِمُنا على الرّاياتِ بالمنفى،
وعُمر لاهِثٍ خلفَ الرّغيفْ
زَمَنٌ يُحاسِبُ خَطوَنا
حتَّى على الحُلمِ الرّمادْ...
(يلعَنُ أبوهُ قوّادُ!)

رابعاً: ثنائية الثبات والتحول،

وهي متصلة بالمقارنة بين الذات الشاعرة وكل ما عداها، ولعل الشاعر يريد بها تثبيت موقفه الصارخ في وجه تحولات الدنيا حوله، وإشهار بقائه المستميت المقاوم في وجه التيار. إن ثبات الشعر والرصيف على حالهما مع تراجع الخيول وتكسر السيوف إلا من الرقص ومسابقات الجمال والأصالة المزعومة الشكلية، يعبران عن ثبات الذات الشاعرة على حالها، وثبات من يحاسبونها على ذلك الثبات بأن تظل مهمشة لا مكان لها في مضمار الرقص والتنازل. قال في قصيدته (مقاومة)(٩):

أقولُ: كم تراجعَتْ خيلٌ، وكم
تكسَّرَتْ سُيوفْ
لكنَّما اثنان لم تطلْهُما
سِهامُ هذي الرِّحلة الخريفْ:
الشِّعرُ... والرّصيفْ!

لقد تغير كثيرون من لدات محمد لافي، ورفاق النضال، وغيروا من أجل حفنة من العيش المنعم في المنفى، وبعضهم غير وتغير من أجل العيش في الوطن في ظل الاحتلال، بل مشاركة الاحتلال في الوطن. لكن أمثال محمد لافي لم يُغيِّروا، ولم يتغيّروا، ولم يؤثروا أنفسهم ولو كان بهم خصاصة؛ هكذا أبقي هؤلاء على الرصيف مهمشين لكن الوطن بقي حاضراً فيهم، وحاضراً في أشعارهم. إنهم رجال لم يتنازلوا عن قوس الحنين، وظلوا يمدون قناديلهم بزيت دمهم لتظل مشتعلة تهدي القادمين إلى الطريق. قال في قصيدته التكرارية التوكيدية (الرّجال)(١٠):

الرّجالُ النّشيدْ
الرّجالُ الذين يرِنّ حُداءُ قوافِلِهم
في البعيدِ... البعيدْ
الرّجالُ الذين يشدّون قوسَ الحنينْ
الرّجالُ القليلونْ
الرّجالُ الذين على سفرٍ أبداً يذهبونَ،
ولا يرجعونْ
الرّجالُ السّؤالُ الذي ظلَّ
دونَ إجابة
هكذا يتركونَ قناديلهمْ،
ودُخانَ بيوتِهِمُ... في الكِتابة.

وهي الصّورة نفسها التي نجدُها في خاتمة قصيدتِهِ (نهايات)(١١):

تُغلقُ، الآنَ، صورتَها
في المرايا الفتاةُ الوحيدةْ
هكذا، آخرَ الليل لا يتبقى سوى...
شاعرٍ وقصيدةْ!

≈

تماهي البنيات المكونة:

لا يمكن الحديث عن هذه البنيات الثنائية التي شكلت معالم هذه المجموعة منفصلاً بعضها عن بعض، فهي في غاية النهاية بنيات تنويعية لبنية أساسية جوهرية لعلها قائمة على تغييب الوطن والذات بفعل الاحتلال؛ لكن محمد لافي يسعى لسبر غور هذه البنية بتسليط الشعر على التغييب وأسبابه. إذا كان الاحتلال الذي سلب الذات الشاعرة بيتها الطيني في (العُوجا)، وشردها في المنافي، نازياً شوفينياً، فإن الذات كان يمكن أن تحتفظ بالوطن في ذاكرة لا يمكن تغييبها، ولا يمكن في حالة كهذه للاحتلال أن يفصل فصلاً جراحياً بين الذات والوطن، ولا يمكن له اقتلاع الوطن من الذات حينما أمكنه اقتلاعها منه. المشكلة كما يصورها

محمد لافي ليستَ في الاحتلال وحده، إنما في الذين مكنوا الاحتلال من البقاء، ويسروا عليه متابعةَ فعل الاقتلاع بأن يعمل على كيّ الوعي وتفريغ الذاكرة حينما ارتضوا أن يكون بديلاً عن الذاتَ في بيتها الطيني في (العوجا)، وأوهموا الذاتَ بالفعل النضالي الذي أوصل بعد حين من الزمن إلى كفران كثيرين، وبعد سقوط كثيرين في الطريقَ، إلى حيرة مربكةَ، وتنازل مريع، واشتغال مثابر على إمكانيةَ التسليم للقوة بالحقَ، والنسيان التفريطي لقوة الحقَ. يقول في (المقامة الثانيةَ) للعوجا(١٢):

ويسوقُني قَدَري بهذا العَتم، لا برقٌ
أمامي في سُرايَ، ولا ورائي أقطعُ
المنفى بخَيلِ الذِّكرياتِ، وحربُ أهلي في
ردائي. أسألُ العُمرَ الرَّجيمَ الآنَ كم
"صِفّينُ" تُولدُ من دِمائي؟! أسألُ
المتصارعينَ على الخلافةِ: هل أضاتُمْ
لي طريقاً واحداً للبرتقال، وهل أجرتُمْ
من سِهامِ الصّاندينَ دَمَ الغزالِ؟!
وأسألُ المتفاوضينَ على حُدودِ وشكل
هذي الدّولة الكرتُون: هل هذا الذي
اجتَرَحَتْهُ طائرةُ "الأباتشي" في المدى
الغزّيِّ، في هذا المدى المفتوح
للغِربان والنّسيان ماءٌ أم سراب ٌ؟

وإذا كانَ هناكَ احتمالٌ لعودةِ الذّاتِ إلى بيتها الطّينيّ، فإنّ ذلكَ ليس ممكناً إلاّ بإزالةَ الحواجز المانعةَ من الفعل الجماهيريّ، أي بفتح الطّريقَ أمامَ الذّواتِ التي ما زالت مؤمنةً بإمكانيّةَ العودةَ، وحاملةً لمشعل قوّةَ الحقّ، وعدم التّسليم بالهزيمةَ الكليّةَ، وراغبةً في الانعتاقِ من كلّ عمليّاتِ غسل الأدمغة التي سُلّطت على الرّقاب على مدار زمنيّ خجول تغتال فيه الخيول وتحول إلى زينةٍ في الاصطبلاتِ، وتنظف فيه السيوف بزيوت خاصة مستوردةَ لتكون لامعةً في رقصات الدبكةَ والجنادريةَ والأغاني، وتعلقَ فيه البنادقَ على جدران البيوت منسقةَ بعنايةَ مهندسي الديكور والتصميم الداخلي فاقدة لمسوغ وجودها، وصارخةَ بانكسار الزمن الأصيل. وإذا كانت القدريةَ التي يكشف عنها نص محمد لافي مما يثير السخريةَ، فلا نظنه يعيرها انتباهاً إلا بمقدار ما يريد تعريتها وتعريةَ زاعميها وحامليها والمنادين بها. يقول في (المقامة الثانية) للعوجا(١٣):

ويسوقُني قدري. أنا الأعمى، عصايَ
دَليلُ خَطوي، كلّما رنّتْ على الطّرقاتِ
رنّت في المدى أسمائيَ الحركيَّةَ القتلى،
أنا الإرثُ الثّقيلُ. أنا بقايا صافناتِ
الخَيلِ في زمنٍ تعزُّ بهِ الخُيولُ. أنا
الطّبولُ. أنا القوافلُ في الصّحارى الجُوفِ
ضيَّعها الدّليلُ. أنا سليلُكُمُ. أنا حِزبُ
العشارِ حينما تتناسلُ الأحزابُ منهُ،
وفيهِ. إنّ حكايتي شَرحٌ يطولُ. أمرُّ
من حربٍ إلى حربٍ، ويأخُذُني إلى حتفي
النّقيضانِ: المُقاتلُ والعميلُ. الآنَ
تختلطُ الخنادقُ، يستوي فيها اليسارُ
مع اليمينِ، كلاهُما قابيلُ. ها أنا
ذا ألمُّ الصّوتَ من أطرافهِ، وأصيحُ:
ليسَ هناكَ إلاّ الشّارعُ المغدُورُ في مدِّ
المسافةِ، فارفعُوا هذي السّيوفَ عَن
الرِّقابْ.

إنّ الاحتلالَ يكادُ يغيبُ بوصفهِ الفاعل الأساسي في انكسار الذاتَ عن هذه المجموعةَ؛ ولا يكاد الباحثُ يجد مسوغاً لهذا الغياب إلاّ ما يمكن ابتداعه من تبرير قاس، يكمن في أن ذوي القربى من الفلسطينيين والعرب لم يمكنوا الذاتَ من الاستمرار في الفعل النضالي لاسترجاع الوطن/ البيت الطيني في العوجا. ولعل لافي ككثير من الفلسطينيين مازال يحمل ندامتَه على الرحيل عن بيته الطيني، لكن هذه الندامةَ تنقلب إصراراً على بث العتاب، وشكوى صارخةَ من الأقربين الذين توزعته منافيهم معلنةَ أن لا فعل نضالياً يمكن أن يمر من منافيهم حتى ولو رغبةً في عودة الفلسطيني إلى بيته الطيني. يبقى العتاب والشكوى دليلين فاجعين على الرغبةَ الجامحةَ في انعتاق الذاتَ منهما؛ إذ لا سبيل إلى ذلك إلا بالمحافظة على الحلم مهما يصبح رماداً، ومهما يجرح حامليه وحالميه بالطعنات في ظهر لم يبقَ فيه موضع شبر إلا وفيه طعنةَ من خيبةَ(١٤):

....أعاتبُ مَنْ
وقد كثُرَ الرُّماةُ، ولا يردُّ سهامَهمْ عن
ظهريَ المكشوفِ لا سهلٌ ولا جبَلٌ. أعاتبُ
مَنْ إذا ارتدَّت خُيولُ الأقربينَ على
مغنّيها؟ أعاتبُ من (وحاميها حراميها)!
أعاتبُ من؟ وها إنّي سليلُ ندامةٍ
ما زالَ هاتفُها يرنُّ... يرنُّ: لا ترحَلْ
عن "العُوجا"، فمنْ يرحَلْ عن "العُوجا"
يضلُّ النّجمَ لِـ "العُوجا"، وتأكلهُ الذّئابُ.

وتسدر الذات الشاعرة في غيها، وتتمادى في الشكوى لتضجّ بالقريب قبل البعيد، مؤسسةً في الشعر لما يمكن كشفه من السياسة الفاضحة. إن محمد لافي يناقش نقاشاً شعرياً أضاليل الذين لم يتورّعوا عن التفاوض حتى على الدماء الفلسطينية من الفلسطينيين مثلما تفاوضوا على الأحلام والحقوق. وقبالة تنازل هؤلاء الذين ضلوا وأضلوا، واستسلموا فرضخوا لكذبة موازين القوى بين غرب وشرق، وحطموا سيوفهم وبنادقهم واستمرؤوا التفاوض على لا شيء إلا على التنازل إثر التنازل ليحافظوا لأنفسهم على صورةٍ في شاشات التلفزة، وموطئ قدم أمام الكاميرات في المحافل الدولية والمؤتمرات واللقاءات التي لم تؤدّ إلا إلى مزيد من التنازل والتفاوض على التنازل ــ قبالة هؤلاء ظل الاحتلال محافظاً على ثوابته التي لن تهتز، لا شيء يزحزحه أو يؤثر فيه، لا موازين القوى، ولا مزيد التنازلات وخطب الود، ولا حتى الاتفاقيات. يشتبك العربي بالفلسطيني في جدل محمد لافي الشعري معلناً بهذا الاشتباك عن اندغام الجميع في حركة دائبة على قتل الحلم(١٥):

ويسوقني قدري بعيداً عن سمائكِ. تكثرُ
الأحزابُ والرّاياتُ. يكثرُ في السُّرى
المتفاوضونَ
على دَمي، وأنا أقِلُّ... أقِلُّ يا "عُوجا"
الصّعاليكُ النّشامى صُحبةُ الصّحراء ضلُّوا
نجمَهُم. ضلُّوا عُواء الذّئبِ. ضلُّوا خيلهم،
واسترسلوا في السِّلْمِ، لا هُم واصلُوا
حَرْباً، ولا هُم أدركُوا نسباً. سراةُ البيدِ
راسلهُم شُيوخُ قبائل المنفى الدّهاقنةُ الدُّهاةُ،
وضيّعوهُم في الرّوايةِ بينَ رومٍ أقربينَ،
وبينَ فُرسٍ أبعدينَ، ظلَّ داودُ المِحجَّ،
وحائطَ الزّمنِ الخُرافةِ تنتهي فيه الخُطى،
وعليه تنكسرُ الرِّغابْ.

هكذا تكتسب المدن والعواصم التي جسدت المنفى للذات الشاعرة أسماءً وأوصافاً مثل:

(المدن الحرام)(١٦)، (مفاوز الجراح)(١٧)، (صحارى لا ضمير لها)(١٨)، (بلاد الروم، المدن الخراب)(١٩)، و(المدن الخرساء)(٢٠)، وتصبح شقته (سرادق العزاء)(٢١)، والشوارع (شوارع الهزيمة)(٢٢). وهكذا يصبح عمر الشاعر في عقد الستين (عمره المجاز)(٢٣)، وتصبح الحياة (خريف)، والسرير (خريف)(٢٤)، وتجد الذات الشاعرة نفسها أمام هذا الغياب والعتاب، ونهش الكلاب والذئاب، وانكساراتها في زمن قتلت فيه الخيول ونهيت عن الصهيل إلا من أجل اكتشاف جماليات بحة صوتها، وتكاثر فيه الروم فلم تدر على أي جانبيها تميل ــ تجد نفسها تماماً غريبة الوجه واليد واللسان كما كان المتنبي يجد نفسه حينما سار كسيراً مرتحلاً باتجاه الشرق في شعب بوان، في زمن انكسرت فيه العروبة حد الظمأ إلى فرس تحن إلى الطعان راغبةً عن رغد العيش الخادع(٢٥):

وأسيرُ محكوماً بحكمتِهِ غريبِ الوجهِ،
واليدِ، واللسان،
أدورُ في السّاحاتِ مذبُوحاً بصمتي،
خلفيَ الراياتُ مُنكّسة، ويتبعُني كظلّي عُمريَ
السّتُّونَ، مصفوفاً على درج الهزائمِ...

وتجد نفسها وقد امتلأت بقجتُها (حقيبةُ اللاجئ) بكلّ ألوان الهزائم(٢٦):

كأنّني الدّوّاجُ في خُرجيَّ كلُّ هزائم
المنفى: المقابرُ، كذبةُ المنشور، أطلالُ
الخنادق، سرخسيّاتُ القيادةِ، وانشقاقاتُ
الفصائل، فوّهاتُ بنادق صدِئتْ، ولا
ترمي سوى للخلفِ!! ها إنّي أسيرُ الآنَ
مرتبكاً، ومشتبكاً بأحلامي

وحينما ينكسر الحلمُ ويضيع، تجد الذات الشاعرة نفسها عمياء، لكن الصورة الفاجعة هي ازدهارها بخرابها. أما عريها، فليس أقل من انحسار كل ما كانت الذات تتقنع به وتستتر به نفسها في المنافي؛ إنه انكشاف الزيف الذي عاشت به طويلاً فعاثت به أيدي المفسدين من تجار النضال والهوية الذي سقطوا في أول اختبار(٢٧):

عارياً من غِوايةِ حُلمي أسيرُ
وظلّي يدبُّ أماميَ أعمى
يقودُ بهذي الشوارع أعمى
أجرُّ ورائي تفاصيلَ عمياءَ
مُزدهراً بخرابي....

ولعل أشد صور الذات الشاعرة إيلاماً هي تلك التي رسمها محمد لافي في خاتمة (المقامة الثانية) للعوجا، وهي تمزج ما تقدم كله في مقطع من أشد المقاطع كثافة في هذه المجموعة، وأكثرها صراحة وجراءة واكتظاظاً بالتناص الموحي بتماثل الفلسطيني مع المسيح عليه السلام في العشاء الأخير الذي وشي به بعده، وحمل الصليب في درب الآلام الذي انتهى به صليباً وقتيلاً في المعتقد المسيحي، فضلاً عن ثنائية الذات، والمكان، والمصير الذي عانته الذات في غياهب المدن الحرام والمنافي الحارقة. إن السؤال الفاجع في هذا المقطع يشي بالألم الذي عاناه الفلسطيني في المنافي

حتى أصبح الموت أيسر عليه؛ لأن الإخوة الذئاب جعلوا عيشه ــ بعبارة محمد لافي ــ (عيشة كلاب)(٢٨):

يقولُ لي الضّميرُ
يقولُ لي الشّيبةُ كلّما تطاولَ المسيرُ:
هل كانَ ينبغي أن تشهدَ "العُوجا"
عشاءكَ الأخيرُ
وأنْ تظلَّ في غياهبِ الدّروبِ ساحبَ
الخُطى...
كأيِّ كلبٍ هاربٍ من المصيرْ!

...

التّناص في (..ويقول الرّصيف):

تتقاطع نصوص هذه المجموعة مع عدد من نصوص الشعراء العرب قديمهم وحديثهم، ولعل هذه التقاطعات لا تخرج بوجه من الوجوه عن المسار الذي اتخذته الذات الشاعرة لنفسها ولشعرها. فها هي تستحضر طرفة بن العبد في معلقته، ولا نظن استحضارها له إلا نتيجة حتمية لإحساسها بوجه التشابه بينها وبينه، لاسيما في قوله:

ومـازالَ تشرابي الخُمـورَ ولـذّتي
وبيعِي وإتلافِي طريفِي ومُتلَدِي
إلـى أنْ تحـامَتْني العشـيرةُ كلُّهـا
وأُفْـردتُ إفْـرادَ البعيـرِ المُعبَّـدِ

ونرى لافي يتناص مع طرفة في قوله على لسان الرصيف(٢٩):

فِيَّ مُتَّسعٌ للثّريِّ، وللجائعِ الأبديِّ
وللعسكريِّ، وللجنرالِ الذي
كانَ قبلَ هزائمِهِ جِنرالْ
...
كلّنا في العراءِ سَواءُ
لا شُموخٌ ولا كبرياءُ

وهو ما يجسّد قوله طرفة:

أرى قبـرَ نحّـامٍ بخيـلٍ بمالِـهِ
كقبرِ غويٍّ في البطالـةِ مُفسِدِ

في الموت ــ عند طرفة ــ يستوي الجميع، وعلى الرصيف عند محمد لافي يستوي الجميع؛ فلا فرق بين غني وفقير، ولا عسكري ولا بطال، بهذا يمكن القول إن الرصيف عند محمد لافي يساوي الموت والقبر عند طرفة؛ وهو ما يحيل في التحليل على أن عيش الحياة على الهامش للأمة كلها يعني موتها. ولو أننا امتددنا بالتحليل مرحلة أخرى لقلنا: إن هذا يقود مباشرة إلى ربط هذا بانتفاء الشموخ والكبرياء عن الأمة، ولعله يشي من قريب بأقوال كثيرة، ومنها قول عنترة:

لا تسـقني مـاءَ الحيـاةِ بذلّـةٍ
بـل فاسقِني بـالعزِّ كـأسَ الحنظـلِ

ويبرز تناص محمد لافي مع دريد بن الصّمّة في قصيدته المهداة إلى ولده (فرات)، حيث يقول(٣٠):

فأنا من غزيّةَ إن شرّقتْ
وأنا من غزيّةَ إنْ غرّبتْ
وأنا من غزيّةَ إنْ قاومتْ
وأنا من غزيّةَ إن ساومَتْ
...
لا علاقةَ لي بالذي كانَ،
أو ستكونُ عليه القبيلةُ في الرّحلة المُقبلة

ولست على يقين من أن لافي يريد التسليم بهذه القدرية البائسة، بل لعله يسخر كثيراً منها ويريد إبراز سخريته في هذا القالب. وقد يكون من الحق أن يقال: إن كل فلسطيني في العالم يوسم بما توسم به القيادات التي تفاوض وتقايض، وهو لا يستطيع أن يتنصل من أفعالها مهما يكن رافضاً لها. لكن المراد أيضاً هو ما أبرزه دريد بن الصمّة في رثائيته الفذة لأخيه عبد الله، إنه رفضه لما آلت إليه القبيلة وإن يكن مندغماً فيها حد الوجع؛ وقول دريد هو:

أمــرتُهم أمــري بمنعــرجِ اللــوى
فلم يستبينُوا الرّشدَ إلاّ ضُحى الغدِ
وقلــتُ لهــم: ظنُّــوا بــألفي مــدجّجٍ
ســراتُهمُ فــي الفارســيِّ المســرَّدِ
فلمّا عصوني، كنتُ منهم، وقد أرى
غــوايتَهُمْ، وأنّنــي غيــرُ مهتَــدِ

ومـا أنـا إلاّ مـن غزيّـة: إنْ غـوتْ

غويـتُ، وإنْ ترشَـدْ غزيّـة أرشَـدِ

وإذا كـانَ الخـروجُ مـن فلسطين لعنـة علـى الخارجين في هذه المجموعة، بل لعلّه في الشعر الفلسطيني، وأدبيات اللجوء الفلسطينية بعدَ تجربة عقم المنـافي وظلم ذوي القربـى، فـإن الفلسـطيني صـور الخروج بأنّـه الخروج من الجنّة. إن اللعنة التي حلت بـآدم فجعلته يغوي ويضل ويأكل من الشّجرة فيطـرد مـن الجنـة أصبحت موتيفـاً مـن موتيفات الشعر العربـي قديمه وحديثه؛ فأنت تقرأ للفرزدق في رثاء زوجته النّوار:

نـدمتُ ندامـة الكُسَـعِيِّ لمّـا

غـدَتْ مِنّـي مُطلّقـة نُـوارُ

وكانـتْ جنّتـي فخرجـتُ منهـا

كـآدمَ حـينَ أخرجَـه الضّـرارُ

وتقرأ لابن حمديس الذي اضطر للخروج من صقلية إلى الأندلس بعد أن سقطت صقلية في أيدي الصليبيين:

ذكَـرتُ صِـقِلّيّة والهَـوَى

يُهـيّجُ للـنفس تـذكارَها

فإنْ كُنتُ أخرجتُ من جنّةٍ

فـإنّي أحـدّثُ أخبارَهـا

وإذا كانت فلسطين هي الجنّة، وكان الفلسطيني الـذي شـرد فـي المنـافي يحـس عروبتـه، فإنه في تلك المنافي سيجد نفسه غريباً. هكذا يقرن محمد لافي بين تناصين في مقطع شعري واحد بقوله(٣١):

وأسيرُ محكوماً بحكمتِهِ غريبَ الوجهِ،
واليدِ،
واللسان، أدورُ في السّاحاتِ مذبوحاً بصمتي،
خلقي
الرّاياتُ منكسة، ويتبعني كظلّي عُمريَ
السّتّونَ، مصفوفاً على درجِ الهزائمِ، لا
إله سواهُ: كُنْ فأكونُ، أحملُ لعنة
التفاحةِ الأولى على كتِفي، وأمضي شاهراً
وزْري، ووزرَ سلالتي علماً لمن يأتونَ
بعدي، ساحباً خطوي بأرصفةِ المدائن
لا سؤالَ، ولا جَوابَ

وهو في هذا يتناص تناصاً واعياً مع أبيات المتنبي:

مغاني الشّعبِ، طيباً في المغاني

بمنزلـةِ الرّبيـع مـن الزّمـان

ملاعـبُ جِنّـةٍ، لـو سـارَ فيهـا

سُـليمانٌ لسـارَ بترجُمـان

ولكـنّ الفتـى العربـيَّ فيهـا

غريبُ الوجـهِ واليدِ واللسان

وتناصاً غير واع مع أبيات الحسين بن عبد الله البغدادي:

بربّـكَ أيّهـا الفلـكُ المُـدارُ

أقصدٌ ذا المسيرُ أم اضطرارُ؟

فـإنْ يـكُ آدمٌ أشـقى بنيـهِ

بـذنبٍ مـا لـهُ منـهُ اعتـذارُ

ولـم ينفعـهُ بالأسـماءِ علـمٌ

ومـا نفـعَ السّجودُ ولا الجوارُ

فـأُخرجَ ثـمّ أُهـبطَ ثـمّ أودى

فتُـربُ السّـافياتِ لـه شِـعارُ

فأدركَـه بعلـمِ الله فيـهِ

مـن الكلمـاتِ للـذّنبِ اغتفـارُ

ولكـنْ بعـدَ غفـرانٍ وعفـوٍ

يُعَيَّـرُ مـا تـلا لـيلاً نهـارُ

لقـد بلـغَ العـدوُّ بنـا مُنـاهُ

وحـلَّ بـآدمٍ وبنـا الصّـغارُ

وتِهْنــا ضــائعينَ كقــوم موســى

ولا عِجْــلٌ أضــلَّ ولا خُــوارُ

فيــا لــكِ أكلــةَ مــا زالَ منهــا

عَلينــا نقمــةٌ وعَليــهِ عــارُ

وتلمح في نصوص محمد لافي بعض التناص مع السيّاب في بعض نصوصه، لاسيما أنشودة المطر، وتجد هذا في (المقامة الأولى) للعوجا، و(المقامة الثانية) أيضاً. إن من يقرأ القطعة الآتية من المقامة الأولى لمحمد لافي يجد نفسه يقرأ مقطعاً موازياً لنصّ السيّاب في (أنشودة المطر)(٣٢):

كأنّ طفلاً فيّ من مَواتِهِ يؤوبُ
كأنّه هناكَ ساعة الغُروبُ
يلمّ أطرافَ النّهار يرقبُ الرّجالَ
عائدينَ من أقصى البساتين،
وأبعدِ الدّروبُ
يسبقهم ضَجيجُهم،
فتفتحُ الزّوجاتُ أبوابَ البيوتِ،
والقلوبُ

وتلمح هذا أيضاً في مقطع آخر من المقامة الثانية للعوجا، وفي المقطع ما يشي مباشرة بالتناص مع قصيدة السيّاب (رحل النهار)، والأجواء هي نفسها بين أنشودة المطر ورحل النهار، يقول لافي(٣٣):

كأن طفلاً فيَّ عادَ من مفاوزِ الجراحْ
فألقِي عليه في ليالي البرق، والأمطار،
والرّياحْ
لِحافَكِ الجَناحْ
يا أمّنا "العُوجا"، وأخبريهِ أنّ السّندبادَ
لم يزلْ يخوّضُ البحارَ
أنّ شهرزادَ لن تكفَّ عن كلامِها المُباحْ...
من أوّلِ العتمةِ حتّى غُرّة الصّباحْ.

ولعلنا نجد ملمحاً من هذا الأسلوب، فضلاً عن الفكرة والألفاظ في هذه المقاطع من قصيدتي السياب (أنشودة المطر)، و(رحل النهار):

كأنّ طفلاً باتَ يهذي قبلَ أنْ ينامْ
بأنّ أمّه ــ التي أفاقَ منذ عامْ
فلم يجدْها، ثم حين لجَّ في السؤالْ
قالوا له: "بعد غدٍ تعودْ" ــ
لا بدّ أنْ تعودْ
وإن تهامسَ الرفاقُ أنّها هناكْ
في جانبِ التل تنامُ نومة اللحودْ،
تسفُّ من ترابها وتشربُ المطرْ
أكادُ أسمعُ العراقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ
حتى إذا ما فضّ عنها ختمَها الرجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ
وأسمعُ القرى تئنّ، والمهاجرينْ
يصارعون بالمجاذيفِ وبالقلوعْ
عواصفَ الخليجِ والرعود، منشدينْ
مطر.. مطرْ.. مطرْ
....
سَيعودُ؛ لا، غرقَ السّفينُ مِنَ المحيطِ إلى القرارْ
سيعودُ؛ لا، حَجَزَتْهُ صارخةُ العواصِفِ في إسارْ
يا سِنْدِبادُ أما تَعُودُ؟
كادَ الشّبابُ يَزولُ، تَنْطفِئُ الزّنابقُ في الخُدُودْ
فمَتى تَعودُ؟
أوّاه مُدَّ يَدَيكَ بينَ القلبِ عَالمَهُ الجَديدْ
بهمَا ويَحْطِمُ عالمَ الدّمِ والأظافِرِ والسُّعارْ

وسخرية محمد لافي في هذه المجموعة ظاهرة لا تحتاج إلى تفتيش، ومنها تناصه الساخر مع بشار بن برد حين قال(٣٤):

عارياً من غوايةِ حُلمي أسيرُ
وظلّي يذوبُ أماميَ أعمى
يقودُ بهذي الشّوارع أعمى

وذلك في قول بشار بن برد حينما جاءه بصير يسأل عن بيتٍ، فأمسك بيده وأرشده إليه وقال:

أعمــى يقــودُ بصــيراً، لا أبــا لَكُــمُ

قد ضلَّ مَنْ كانتِ العِميانُ تهديهِ

قصيدة الصوتين:

تتجلى في المجموعتين قصيدتان طويلتان نسبياً قياساً بشعر محمد لافي عامة، هما الواقعتان في المقطع النصي (مقامتان للعوجا)، وقد جعلهما لافي تحت عنوانين مباشرين: المقامة الأولى، والمقامة الثانية.

ويجد المدقق في قراءة القصيدتين أنهما تمثلان تمثيلاً حقيقياً قصيدة الصوتين الواعية. فقد بنى محمد لافي القصيدتين كلاً على بحرين شعريين؛ في الأولى كان البحر الرئيس (الكامل) متفاعلن، والثاني (المتدارك) فاعلن. أمّا الثانية، فاستمر بحرها الرئيس (الكامل) متفاعلن، وكان البحر الثانوي (الرّجز) مستفعلن.

وأسوق في ما يأتي مقطعين من كل قصيدة. قال في المقامة الأولى:

(مقطع ١، ص ٤٧)

سقطتْ قوافي الليل، و"العوجا" على الشبّاكِ
هذا الطّفلُ تعرفُهُ،
وتعرفُ بيتَهُ الطّينيَّ،
تعرفُ لُعبةَ "الغُمّايةِ" الحاراتِ،
كم هالت سَوافي "الغوْر" غبْرَتها
على قدَميه،
تعرفُ خضرةَ الموز التي سكنتْ يدَيهُ
فافتَحْ دفاترَ عُمركَ السِّنِّينَ،
واهبطْ من منازل شيبِكَ العالي إليهْ

(مقطع ٢، ص ٤٨)

لا سيفَ ولا خَيْلْ
من هذا الواحدُ يهبطُ من "مقهى الكوكب"
مرتجلاً أسماء الليلْ
ليكاتبَ كلّ هزائمِهِ،
ويبيعُ الأحلامَ... على "سقفِ السَّيْلْ"؟!

واضحٌ تماماً أن ثمة صوتين في هذه القصيدة من أولها إلى آخرها؛ فالصوت الأول يتذكر العوجا والبيت الطيني ويعيش في الوطن، والآخر هو المهجر الذي يعيش في المنافي... وإذا كانت الحياة في الوطن تمثل اكتمالاً وبهاء بما يناسبها الكامل (متفاعلن)، فإن العيش في المنافي هو استدراك لا غير لعيش مر، وهذا يناسبه المتدارك (فاعلن)!

وتقوم القصيدة الأخرى (المقامة الثانية) على وتيرة تشبه الأولى؛ فهي تسير في المقطع الأول منها على وزن الكامل (متفاعلن)، وفي المقطع الثاني منها على وزن الرجز (مستفعلن)؛ غير أنهما في غاية النهاية مقطعان يمثلان الصبا والحياة في الوطن ونقيضهما العيش في المنافي؛ ويمثل الصوت الأول منهما الخروج إلى تيه التشريد والمنافي، والآخر يمثل إطلالة على كل غابر الحياة والعيش في عمر الستين. وأسوق في ما يأتي مقطعين من المقامة الثانية:

(مقطع ١، ص ص ٧٤ ــ ٧٥)

ويسوقُني قدري لهذا اليُتم لا أسماءَ
تتبعُني سوى اسمي، أعلقهُ على جرس
الرّحيل. يئوسُ لي ضوءٌ بهذا العَتم أتبعُهُ،
وأركضُ كلّما يدنُو أضيّعُه، وأسقطُ في
غُبار الخيل، تشغَلُني بهذي البيد عن حربي
حُروبٌ ليسَ لي فيها، إذا قلّبتُ أمري،
ناقةَ تسري، ولا جمَلٌ. أعاتبُ مَنْ
وقد كثُرَ الرُّماةُ، ولا يردُّ سهامَهمْ عن
ظهريَ المكشوفِ لا سهلٌ ولا جبَلٌ. أعاتبُ
مَنْ إذا ارتدّت خُيولُ الأقربينَ على
مغنِّيها؟ أعاتبُ من (وحاميها حراميها)!
أعاتبُ من؟ وها إنّي سليلُ ندامةٍ
ما زالَ هاتفُها يرنُّ... يرنُّ: لا ترحَل
عن "العُوجا"، فمنْ يرحَلْ عن "العُوجا"
يضلُّ النّجمَ لـ "العُوجا"، وتأكلهُ الذّئابْ.

(مقطع ٢، ص ٧٦):

تراجعَ الفُرسانُ وارتدّت
إلى أغمادها السّيوفْ
يا أمّنا "العُوجا" كأنّ طفلكِ النّحيفْ
في "الهيشةِ الفوقا" يطوفُ باحثاً
عن خاتمِ الماردِ،
عن طاقيّة الإخفاء في الكُهوفْ
كأنّهُ يعودُ من حُروبِهِ،
ودورةِ الرّمادْ
كأنّه يسترجعُ الآنَ حكايا شهرزادْ
وحُزْنَها الشّفيفْ

وليس خافياً أن الصوت الثاني يمثل الحكمة الشفيفة المكتظة بالحزن، وهو يحاول أن يعلل ما

يتقدم في المقطع الذي يجسده الصوت الأول ويفسره ويتجاوزه إلى أفق ممتد فيه كثير من الأسى وقليل من اليأس؛ أي إنه الأمل؛ قبالة القدرية المطلقة الاستسلامية التي يجسدها الصوت الأول. إن المقامة الأولى تتجه من القديم إلى الحاضر، في حين أن المقامة الثانية تجسد مساراً عكسياً في اتجاه مضاد، نظرة من الحاضر على ما كان، واستشرافاً للآتي.

توثيق الإشارات في المتن:

١ ـ ويقول الرصيف، محمد لافي، إصدارات التفرّغ الإبداعي، رقم ١٣ لسنة ٢٠١٠، وزارة الثقافة الأردنية، ص ١٢٤.
٢ ـ ويقول الرصيف، ص ١١٦.
٣ ـ ويقول الرصيف، ص ١٤.
٤ ـ ويقول الرصيف، ص ٦٠.
٥ ـ ويقول الرصيف، ص ٨٥.
٦ ـ ويقول الرصيف، ص ٩.
٧ ـ ويقول الرصيف، ص ٢٩.
٨ ـ ويقول الرصيف، ص ٢٠.
٩ ـ ويقول الرصيف، ص ٢٢.
١٠ ـ ويقول الرصيف، ص ٢٦.
١١ ـ ويقول الرصيف، ص ١٣١.
١٢ ـ ويقول الرصيف، ص ٧٢.
١٣ ـ ويقول الرصيف، ص ص ٦٦ ـ ٦٧.
١٤ ـ ويقول الرصيف، ص ص ٧٤ ـ ٧٥.
١٥ ـ ويقول الرصيف، ص ٧٧.
١٦ ـ ويقول الرصيف، ص ٨٢.
١٧ ـ ويقول الرصيف، ص ٧٨.
١٨ ـ ويقول الرصيف، ص ٦٤.
١٩ ـ ويقول الرصيف، ص ٦٢.
٢٠ ـ ويقول الرصيف، ص ١٠٧.
٢١ ـ ويقول الرصيف، ص ١٠٦.
٢٢ ـ ويقول الرصيف، ص ١٠٧.
٢٣ ـ ويقول الرصيف، ص ١٠٩.
٢٤ ـ ويقول الرصيف، ص ١٠٨.
٢٥ ـ ويقول الرصيف، ص ٥٧.
٢٦ ـ ويقول الرصيف، ص ص ٦٩ ـ ٧٠.
٢٧ ـ ويقول الرصيف، ص ١١٩.
٢٨ ـ ويقول الرصيف، ص ٨٦.
٢٩ ـ ويقول الرصيف، ص ص ١٣ ـ ١٤.
٣٠ ـ ويقول الرصيف، ص ٣٥.
٣١ ـ ويقول الرصيف، ص ٥٧.
٣٢ ـ ويقول الرصيف، ص ٧٣.
٣٣ ـ ويقول الرصيف، ص ٧٨.
٣٤ ـ ويقول الرصيف، ص ١١٩.

□□

تجليات التراث والأسطورة
في شعر ممدوح السكاف

د. عبد الإله نبهان*

الشخصية الإنسانية عموماً مفعمة بتراث أمتها ووطنها ومحيطها كبيراً وصغيراً، لا مهرب لها منه ولا منأى عنه، في عادتها وتقاليدها وطريقة تحيتها وإشاراتها ولغتها وكل ما له علاقة بحياتها، فإذا كان هذا الإنسان شاعراً يعيش في اللغة وباللغة محاولاً تجاوز الواقع، ومغامراً في تعبيره في خضم اللغة واستكشاف طاقاتها، وفي الوقت نفسه كان متحاشياً أن يكون نسخة مكررة عمّن سبقه من الشعراء يكرر صورهم ويجترّ رموزهم ويحرّف استعاراتهم، فإنه لا شك سيقدم شعراً فيه ضرب من التعالي اللغوي، والغموض الشعري، والعدول الدلالي، والتجديد المجازي، والانزياح القصدي، ليقنع نفسه والآخرين بأنه مبدع أصيل وليس مقلداً متبعاً، ومثل هذا النص المبدع يتطلب نوعية من القراءة السبرية التأويلية لتصل إلى ما يريده أو ما تظن أنه يقصده، ولتقيم الصلة بين النص الحاضر والنصوص الغائبة المضمرة ولتقع على معطيات التراث التي تسللت إلى هذا الشعر بوعي الشاعر أو بدون وعي، برضاه أو رغماً عنه، ولتقتنص تجليات الأسطورة التي تشرئب وتختفي وتداعبك عن بعد ثم لا تلبث أن تنسرب من بين يديك..

ونحن في هذا البحث مع شعر الشاعر ممدوح السكاف نبحث في تجليات التراث في شعره، ويجب أن نعلم مبدئياً أن ثقافة هذا الشاعر التراثية ضاربة في أعماق وجدانه على الرغم من الصورة الحداثية التي يتجلى بها شعره، فقد كان منذ صغره ملازماً لكبار الأساتذة في حمص قريباً منهم ، وكان أصدقاؤه من الأدباء والشعراء لهم في التراث العربي القديم قدم راسخة وباع نافذة، إضافة إلى أنه درس اللغة العربية في جامعة دمشق وتخرج في قسمها أيام كان أساتذتها من أعلام علماء اللغة والأدب والتراث العربي كالمرحوم سعيد الأفغاني والمرحوم د. شكري فيصل والمرحوم د. صبحي الصالح والمرحوم د. أمجد الطرابلسي والمرحوم أحمد راتب النفاخ والدكتور عبد الكريم الأشتر مدّ الله في عمره وغيرهم من الأعلام المحققين.. كل هذا وما إليه كان له أثر في نشأة ممدوح وتوجهاته الأدبية، ولولا تطلعات ممدوح إلى الحداثة، وحبّه للمغامرة وعشقه للتجديد لكان اليوم من أبرز شعراء القصائد العمودية، وهو فعلاً بدأ كذلك، لكنه لم يلبث أن اعتسف الطريق إلى الحداثة رغم مشاقه وعثراته لأنه طريق يكتشفه بذاته ويعاني في اكتشافه سكرات السهر ومشقات السير في طريق غير ممهدة.

---

* أستاذ جامعي ــ عضو اتحاد الكتاب العرب.

من قصائد ممدوح التي نشرها عام ١٩٦٤ قصيدة نظمها مهنئاً المرحوم الشاعر محيي الدين الدرويش (١٩٠٨-١٩٨٢) بمناسبة تعيينه عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى وقد نشرت بعنوان أحد أشطرها (ماذا أقول إذا البلاغة أسكرت) وهي قصيدة عمودية بلغت ثلاثة وثلاثين بيتاً: (مجلة الخمائل ـ العدد ٢١ ـ ١٩٦٤).

ماذا أقول لربّة الإلهام
في وقفة التبجيل والإكرام

ماذا أقول ورب شوق ملجم
ضاعت له عين بدون كلام

اللفظ مصلوب على شفة المنى
حَيْران من خوف ومن إقدام

ثم يخاطب الدرويش:

ماذا أقول لسيد الأقلام
ولشاعر الميماس والأنغام

للواهب الحرف الوريف نضارةً
مرشوشة بالعطر والأنسام

للخالق المعنى المفتَّق في الدجى
من نبعة الإشراق والإلهام

ماذا أقول إذا البلاغة أسكرت
وإذا الفصاحة أينعت قدّامي

وتنتهي القصيدة بمقطع قومي عروبي صاخب:

ومن المحيط إلى الخليج توثب
للثأر لا يُشفى بغير صدام

سنخوضها لن ينثني عزم لنا
ونقود بنت العم للأعمام

نحن الألى باعوا الحياة رخيصة
من أجل مجدك يا بلاد الشام

لا شك في أن المسافة التي قطعها ممدوح من مرحلة التقليد إلى مرحلة الحداثة كانت شاقة ولكنها ليست مستحيلة على من كان مثله في تصميمه وقدرته على الحفر، وقد كانت بين يديه تجارب خصبة لشعراء الحداثة ولشعراء الرمزية، كما كانت بين يديه دواوين من الشعر المترجم إلى العربية، مرة دخلت عليه وكان مستغرقاً في قراءة كتاب "منارات" لسان جون بيرس بترجمة أدونيس فلم يشعر لا بدخولي ولا بخروجي مع أني وقفت وقرأت اسم الكتاب الذي بيده ولكنه كان مستغرقاً في بحاره إلى ما لا نهاية. ونحن نعرف مدى بُعد المسافة بين شعرنا العربي المتداول وبين ما ترجمه أدونيس عن سان جون بيرس، الذي لا تمكن قراءته لكل أحد ومن يقرؤه فإنه بحاجة إلى جناحي نسر جبار ليتجاوز ما اعتدنا قراءته إلى ما يقدم لنا من شعر مفعم بالرمز والأسطورة والاستعارات الغريبة العجيبة، فممدوح استطاع تجاوز الكثير ليصل إلى نفسه بجهده وعمله الدؤوب وقراءاته الصعبة لقد كان عليه أن يتجاوز نشأته في حيٍّ شعبي تحيط به وتغزوه المآذن فيه (الموالد) ويعلو فيه إنشاد (الحضرة) ويتصدره مقام أبي موسى الأشعري، وعليه أن يتجاوز ما تعلّمه في الجامعة من أن الشعر بدئ بملك وانتهى بملك، وأن أجزل شعر هو شعر النابغة ولا شعر يعلو عليه.. أما شعراء الحداثة فلم يكن لهم ذكر في الجامعة آنذاك، بل كان الأساتذة يجلّون منبر الجامعة عن أن يذكر اسم واحد منهم عليه، وكانت قمة التجديد الدرسيّ في الجامعة آنذاك أن يغامر الأساتذة الآخرين.. ولم يكن أمام ممدوح إلاّ أن يثقف نفسه وأن يتسلح بقراءات تنقله جيلاً أو جيلين بعد جيله على الأقل، ودرس حتى الحفظ شعر شعراء الحداثة الكبار، كنت معه في ندوة شعرية في (أبو ظبي) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي وكان ممدوح إلى يساري وأحمد عبد المعطي حجازي إلى يميني وكان الحجازي يحار أي قصيدة يلقي، فكان ممدوح يهديه إلى ذلك من ذاكرته ويتمتم معه وهو ينشد، وخيّل إليّ أنه يحفظ تلك القصائد من أولها إلى آخرها...

وهكذا كانت رحلة ممدوح ومغامرته، من جذور التراث، من (صليبة العصيّاني) ومقام أبي موسى الأشعري بحمص، ومن قسم اللغة العربية بجامعة دمشق عام ١٩٦٤، ومن شعراء المعلقات والقرن الرابع للهجرة إلى (مدينة بلا قلب) وإلى (الناس في بلادي) وإلى شعر شعراء مجلة شعر (الشعراء التموزيين) ومجلة الآداب ـ وقد نشر فيها الكثير من شعره ـ وإلى شعر رامبو وبودلير وغيرهما مما كان وما زال يترجم إلى العربية.

ولكن مهما بلغ الشاعر من الإبداع في مجال الأدب والشعرية، ومهما حاول القفز فوق عناصر التقليد وفوق التراث، فإنه لا بدّ من أن تتسرب إلى شعره وأدبه تلك الجينات التي كونت أدبه هناك جانب

في دراسة كل حداثة للتراث ومؤثراته الخفية وتدلياته الظاهرة، حتى وإن ادّعى هذا الشاعر أو ذاك القطع مع التراث أو دعا إلى القطيعة.. ولم يكن ممدوح يوماً من دعاة القطيعة ولا القطع إنه مع التجديد والإبداع والتحليق وخلق اللغة الشاعرة، أما كيف يتسرب التراث بألفاظه ورموزه وإشاراته إلى شعره فهذا ما تفسّره ثقافته التراثية الأساسية التي لا يمكن الفكاك منها لا عنده ولا عند غيره ممن نشأ نشأته.

لما قرأت رثاء الشاعر الكبير سعيد عقل لطه حسين:

ذكراك في القلب ما ذكراك قل ضَرَبا

هام الجبال غضوبٌ أشعل السحبا

أعجبت جداً بقوله "هام الجبال" لأنه عدّى الفعل بنفسه وحذف حرف الجرّ، لأن عادتنا أن نقول: هام في الجبال، وفي القرآن "ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون" الشعراء ٢٢٥/٢٦.

ولم تمض مدة طويلة حتى قرأت قول المتنبي:

قوافٍ إذا سرن عن مِقْولي

وثبن الجبال وخضن البحارا

فهل فكر سعيد عقل في (وثبن الجبال) وقال "هام الجبال" أو أنها انسربت إليه من مكنزه في تلافيف محفوظاته دون أن يشعر؟!؟

في شعر ممدوح سنقع على أمور مشابهة وأمور مبتدعة ونحاول تفسيرها في سياقها مستأنسين بما يمكننا استحضاره من الشواهد.

يمكن أن نحدد المتجليات التراثية في شعر ممدوح بالأثر الديني عموماً والمقصود به الأثر الصوفي وأثر القرآن وما يتصل بذلك من إشارات تاريخية إضافة إلى الأثر اللغوي للتراث ولا أريد أن أسميه اقتباساً ولا تضميناً لأنه ليس كذلك فكثير من التأثيرات التراثية جاءت عرضية وكأنها سليقية نتيجة لانغراسها في التكوين اللغوي الأساسي والعقلي للشاعر منذ نشأته.

التراث الديني:

الدين بعقائده ونصوصه وقصصه ولغته يشمل حياتنا بعاداتنا وألفاظنا وكل ما يتصل بنا، ولما كان شاعرنا ابن هذا التراث وكان أشبعه درساً وما زال إليه يعود، فإنه لمن الطبيعي أن تبرز بعض مناحي هذا التراث في مواضعها من شعره حيث يستدعي السياق توظيفها أو ذكرها أو لأنها لا معدى للتعبير عنها بهذا الشكل في مثل هذا الموضع لمن تكوّن هذا التكوين لنأخذ هذا المقطع الواضح من ديوانه (مسافة للممكن ص١٤):

عبدت الله في عينيك، بادية السماوات الإلهية
وخضتُ مرنّح الأشواق في اللجّ
قرأت على جدائلك السديلة سورة الفحم
ولون الغبطة البيضاء
شرنقة التلال الحمر
آفاقاً سديمية

فعبادة الله في عينيها تعود إلى فكرة التجلي "لأن تجلي الحق لا يكون إلا في صورة خَلْقه" وهي فكرة صوفية لها أصل في النصوص، وقد استغلها شعراء المتصوفة وجعلوا من مخاطبة المرأة رمزاً لمخاطبة الذات الإلهية كقول أحدهم:

مرضي من مريضة الأجفان

عللاني بذكرها عللاني

وقول الآخر وقد جعل الطبيعة مجلى التجلي:

ومَنْ أنت يا ربي أجبني فإنني

رأيتك بين الحسن والزهر والماء

وفي البيت الثاني تلفتنا كلمة (اللج) وتذكرنا بـ"البحر اللجّي" الواسع اللج وهو معظم مائه، والمقصود هنا لجّ الأشواق، ولكنها أيضاً "بحر" ألا يقول الشاعر إنه يخوضها. وفي القرآن **«كظلمات في بحر لجيّ يغشاه موج من فوقه موج»** النور ٤٠/٢٤.

وفي البيت الثالث نرى عبارة (سورة الفحم) إشارة إلى سواد الشعر، وليس في القرآن شيء اسمه "سورة الفحم" لكن الشاعر استعار كلمة السورة ليعبر بها عن قصيدته المقدسة.

ويلاحظ الأثر الصوفي المتلبس بمعجزات الأنبياء في قوله في القصيدة نفسها ص١٦:

أنا في محور الأشياء، أقبع في الخيالات
قبضت الريح والماءَ
سففت الرمل والداءَ
ركضت.. ركضت.. خطاي كالبرق
المزلزل في السماوات

تُحيلنا هذه الأبيات على فكرة القطب، وهو شخص يدور عليه أمر من الأمور أو مقام من المقامات أو حال من الأحوال... وهو هنا يستطيع ما لا يستطيعه غيره، أو يستطيع شيئاً ما استطاعه إلا نبيّ.. فهو يقبض الريح والماء ــ يذكرنا هنا بمعجزة

السير على الماء ــ مع أن القبض عليها يقع في إطار المستحيل، ولا شك أن قوله (إنه في محور الأشياء) يعبر عن امتلاء إحساسه بنفسه وعن انبساط كيانه على الأشياء من حوله وعن إحساسه بسيطرته على ما لا يُسيطر عليه، ولكن ذلك كله كان في الوهم حيث يمكننا أن نفعل كل ما لا نستطيع فعله. ويبرز الأثر التراثي الديني في صورة البرق:

خطــــاي كــــــالبرق

المزلـزل فـي السماوات

كما يبرز في قوله:

صرخت بصوتي الدامي

بأعراقي التي انتفخت كبوق الحشر في الصُّور

أجيبوني

وهنا نلحظ ضرباً من الاضطراب في الصورة، إذ كيف ينتفخ بوق الحشر في الصُّور، والصُّور هو نفسه بوق الحشر؟!

وفي قصيدته رصيف الوطن الصغير يستخدم قصة التيه لتصوير الضياع والغربة:

هوّن عليك فأنت في السفر الخرافيّ الغريب

هوّن عليك فأنت في الطّور

تجتاز قنطرةً، وأعمدةً، وأبهاء

وقصة الطور تستدعي خلع الحذاء، ألم يرد في القرآن الكريم •**فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى**• طه ١٢/٢٠ لذلك لم يلبث الشاعر أن استدعى هذه العبارة في قوله:

اخلع حذاءك أنت في الطور الأمين

الجن قد زحفوا إليك، حمامة الخوف الملوّن..

غادرتْ عشّ الضفاف، وسامرت أختاً لها..

...

قالوا: أنت مولانا وربّ العرش

أنقذنا من الجوع المهين

والطور الجبل، وواضح أن الشاعر ههنا لا يعنيه الجبل، أي لا تعنيه الدلالة اللغوية للكلمة وإنما يستمدها من مخزونه اللغوي ليدل بها على مكان مقدس في تخيّله، وفي القرآن: •**يا بني إسرائيل قد أنجيناكم من عدوكم وواعدناكم جانب الطور الأيمن ونزلنا عليكم المنّ والسلوى**• طه ٨٠/٢٠، والطور هنا هو المكان الذي كلّم به موسى، وسأل ربه الرؤية، وأعطي التوراة. و •**طور سينين**• التين ٩٥: ٢ هو الجبل الذي ناجى عليه موسى ربّه فالمقصود بالطور عند الشاعر الدلالة الإيحائية:

فلما وصل الجائعون يمسحون الدمع الطعين مدّوا إليه يتضرعون:

وقالوا: أنت مولانا وربّ العرش

أنقذنا من الجوع المهين

وواضح أن العبارة مستمدة من القرآن الكريم •**أنت مولانا فانصرنا على القوم الظالمين**• البقرة ٢٨٦/٢ أما عبارة ربّ العرش فقد وردت غير ما مرة كما في قوله •**عليه توكلت وهو ربّ العرش العظيم**• التوبة ١٢٩/٩ وقد أورد الشاعر عبارته في سياق الاحتجاج الصارخ المتمرد لا في سياق الانصياع والخضوع.

وفي ختام قصيدته حوار الصوت والصدى يقول: (مسافة للممكن/ ٣٥)

إنها جنتي.. ادخليها.. ادخليها

وطوفي على الملائك صفاً فصفا

وصافحيهم جميعاً

وقبليهم سريعاً

نلاحظ أن البيت الأول غدَقٌ من قوله تعالى: •**ادخلوها بسلامٍ آمنين**• الحجر ٤٦/١٥ والثاني مستوحى من قوله: •**وجاء ربك والملك صفاً صفا**• الفجر ٢٢/٨٩.

وفي قصيدته "انتظار على أبواب السقطة الأولى" يقول: (مسافة للممكن ٥٠)

بردت وأربكني الخوف والسقطة الأولى

وهذا اللقاءُ الحرام

واندهي على الصحو يأتيك، على كل ضامر

ومن كل فج

وبعد الغياب المدمّى

وهنا واضح أنه يستوحي الآية •**وأذّن في الناس بالحجّ يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق**• الحج ٢٧/٢٢.

وتشغل فكرة الكشف في دواوين ممدوح حيزاً لابأس به، وكل كشف يتكرر في سياق مختلف عن سابقه، أو قريب منه، وهي فكرة واردة أساساً في القرآن •**فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد**• قَ ٢٢/٥٠ ولكن الشاعر لا يستمدها من النص القرآني، إنها مستمدة لديه أو لنقل إنه يقوم باستعمالها استعمال المتصوفة لها، وقد لا يكون كشفه عادياً بل نراه يقدم لنا (الكشف النبويّ) ولست هنا بسبيل دراسة

إحصائية لمفردات دواوينه وطريقة "الكشف" ففي ديوانه (مسافة للممكن ٦٨):

وطموحي في حبك ما زال طموحاً لم يتحقق بعد
شيئاً لا يُتخيّل، زمناً لا يتحدد.. موتاً لا معقولاً
...
كشفاً نبوياً للآتي
طفحاً للحاضر، وشوشة في أذن الريح

ويتكرر هذا الكشف النبوي في الديوان نفسه /ص٩٠/ ولكن في سياق آخر:

الآن أحبيكِ وأرفع قبعتي لوداع أبديّ
سأسافر في غسق الكتب المطبوعة بالفحم
وأشواق الكشف النبويّ الماثل بين الحنطة والتنور

والكشف في المفهوم الصوفي يعني رفع الحجاب والاطلاع على كل ما وراءه من المعاني والأسرار، ويتكرر مجيء الكشف في سياق الشوق العارم لمعرفة ما ورائية الأشياء وإدراكها على حقيقتها، مما هو في الأصل مغامرة روحية، ربما لن يكللها النجاح، لذلك تبقى موضع تساؤل: (الحزن رفيقي ١٠).

كانت معي
ومعي يداي
ويداي أوجزتا المسافة
وأنا أعابث وردتين أطلتا تحت الغلالة:
هل أرى أجلاً يوافيني
وغرغرةً بحنجرتي
أأهزم في فجاج الكشف
يندثر التراب مع التراب

والكشفان ــ الكشف الصوفي والكشف الشعري ــ وإن تباعدا لتباعد موضوعيهما في الظاهر إلا أنهما ينتميان لجوهر واحد، وإن كان السياق الشعري ينزاح باللفظ (الكشف) انزياحاً يخرجه عن هدفه الصوفي إلى هدف لا يقل الإحساس به عند صاحبه عن الهدف الأول، وإذا اعتمدنا ما ذهب إليه (دنيس دو روجمون) في كتابه (الحب والغرب) فإن السياق الأول (الصوفي) هو الأصل عند الإنسان في انطلاق بداءاته، فاللغة العاطفية لديه إنما يكون تفسيرها بدءاً من الروح لأنها لا تعبر عن غلبة الطبيعة على الروح بل عن فيض الروح على الغريزة.

واستشهد دور روجمون بقول للشاعر الجوال غيدو كفلكنتي في القرن الثالث عشر: "الحب يوجد عندما تكون الشهوة كبيرة إلى درجة تتجاوز معها حدود الحب الطبيعي" فواقع تجاوز حدود الغريزة يضع الإنسان في مصاف الأرواح.

ولم يكن الكشف وحده عند الشاعر نبوياً، وإنما كان له الرفيق النبوي والعهد النبويّ والسر النبويّ والتبشير النبويّ وكأنه لكلمة (النبويّ) سحرها الجذاب الخلاب الذي مثل رفعة الرفيق النبوي معادلاً لحزنه المبارك الكريم يقول: (فصول الجسد ١٣٧).

هذا هو الحزن الكريم يلقني بغلالة أو موجة خضراءَ
حزنٌ كأمطار تباركني
فأنهلُ من عطياه السخية
آهِ ما أوفى الشتاء
هو في صباي رفيقي النبويُّ
يمنحني وأمنحه النداوة والنقاء

فكأن مقام النبوة في ذهنه دائماً هو المقام الأعلى، فالعهد النبويّ هو العهد الوثيق الذي لا ينقض، في قصيدة "تجليات السيدة" في ديوان (على مذهب الطيف ٣٦):

وعهداً لعينيك.. عهداً نبيّاً
أصلي صلاتي.. وأطوي كتابي
وأمضي على رسْل رسْلي شهيداً
وحيداً كدنياي.. أبكي اغترابي

وغير خفيّ أن الشاعر لم يرد بالنبوة في أي موضع وردت فيه معناها اللغوي أو الديني، وإنما أراد بها مرتبة الرفعة ومقامها.. فالعهد النبويّ هو العهد الخالص من الشوائب، هو العهد المصفّى الذي بني على الإخلاص المحض، ومثله الحزن النبويّ في رفعته ونقائه (الحزن رفيقي ١٠٠).

والأثر الديني (التناص) ينتشر في دواوين الشاعر ويمازج استعاراته وتشبيهاته، ففي ديوانه "في حضرة الماء" تمرّ بك هذه الأبيات وفيها هذه العبارات ـ بغض النظر عن سياقها:

أسباب السماء (ص٢٦)
كما يقوم الربّ في يوم المعاد (ص٣٠)
وادي الإسراء (ص٤٨)
أبابيل (ص٥٢)
مصحفنا الحب وإنجيل عطايانا (ص٧٠)

وفي ديوانه الآخر (الحزن رفيقي) تمر بك هذه العبارات وأمثالها:

صلّي صلاة الحزانى (ص١٥٩)

من رتّل المعراج في الإسراء (ص١٦٥)
يتلو سورة التكوير (ص١٢)
ولها النشور وآية الكرسي نزّلها المنزّل في السّور (ص١٦)
آية الإسراء (ص٣٧)
سورة الطير (ص٤٢)
الرهبوت (ص٢٢)
مبكاي أنت
فهل لديك بساط دمع للصلاة
وقبلة لسجوديَ الروحيِّ
خاتمة أتممتها على الميْت الغريب (ص١٨)

وللشاعر ولع خاص بالوضوء، فقد مرّ بي في دواوينه الوضوء مراتٍ عديدة وكأن لديه رمز للتطهّر وتعبير عن النقاء والصفاء:

في قلبي
توضّأ
شاعرٌ
برؤاه (الحزن رفيقي ٥٣)
وفي (الصومعة والعنقاء ١٣٣):
بالماء
أتوضأ
وأنا مغمض العينين
أتخيّل جسدك العاري
يدنو إليّ
أفتح أجفاني
لا أراك
بين ذراعيّ
أتيمّم
بالحلم..

فقد ألحق التيمّم بالوضوء، بعد أن شحنه بدلالة شعرية مجازية تخرجه عن معناه الأصلي كما يقول البلاغيون. وكما فعل بالاصطلاحات الصوفية فأنت تجد لديه "مقام الفناء".

(الصومعة والعنقاء ١١٩) ومقام البقاء (الصومعة والعنقاء ١٥٠) ويجمع في مقام الفناء ترتيل آيات الشغف، والتحديق عبر الرؤيا، والإدلاج بمواجد العارف، وكنه العدم، وجوهر الوجود.. والغرق في الفويضات وهي عبارات مستمدة من التراث الصوفي.. من مواقف النفري (ت ٣٥٤هـ) ومخاطباته، وهي المواقف والمخاطبات تدين بشهرتها لأدونيس الذي أكثر من الحديث عنها في مقابلاته وربما في كتاباته

ولا شك في أن ممدوحاً قرأ الحلاج (ت ٣٠٩هـ) وعنه، وربما قرأ فصوص الحكم لابن عربي (ت ٦٣٨هـ) وهياكل النور للسهروردي (ت ٥٣٦هـ) وشعر ابن الفارض (ت ٦٣٢هـ) ورأى نقلهم لعبارات الحب والعشق إلى مجال التصوّف، فلم لا يعكس الآية وينقل عبارات التصوّف ومقاماته ومصطلحاته إلى شعره ويوظفها في عميق مقاصده: (الصومعة ١١٩).

تعرضت لمقام فتنتك يرتفع
يشهق
أدركت مدى اختلال روحي في جسدك
...
أحدق عبر الرؤيا في وعائك الساهر
يحتويني عبير اللحد
آه.. ما أنعم ضفتيه
أدلج إليه بمواجد العارف
...
أضم طيفك في الحلم
وأغرق في فيوضاتي تنهلّ عليّ من سماء القبر

ونلاحظ أن السياق الشعري لا يرفض هذا الاقتراض، بل إنه يغتني به ويتألق وذلك نتيجة حسن استخدامه وتوظيفه في سياق مناسب وإن كان مختلفاً عن السياق الذي ولد فيه.

ونلاحظ مثل هذا الاتجاه في "مقام البقاء" (الصومعة والعنقاء ١٥٠).

قرأت في كتاب جسدك قصيدة الروح
أينعتَ بالنور في الديجور
هززت نخلتك، تساقطت علي برطبٍ من كواكب باهرة السطوع
في كون مختنق بالدياجي..
...
رحلتِ بي في زورقك إلى فردوس المتعة
...

وواضح هنا نقل المعنى القرآني **•وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطباً جنيّاً•** مريم ٢٥/١٩ من سياقه في سورة مريم إلى معنى رمزي بعيد كل البعد عن سياقه الأصلي ولكنه موظّف حيث يحسن توظيفه من غير ما إساءة إلى السياق الأصل.

وعلى ذكر (النخلة) فإن للنخلة حضوراً مميزاً في شعر ممدوح فهناك (بوادي النخل) و(نخلة تسمو..) [الحزن رفيقي ٤٤-٢٨]:

شهابٌ ذاك يسطع في بوادي النخل

يخضلّ السنا بيدي
يملأ
صرّتي
بالنور
أمْرعه
فيُمرعني

ومن التأثيرات الدينية التي يلمسها الدراس في شعر ممدوح أساليب الدعاء، طبعاً بعد الانزياح بها إلى سياق شعري مختلف عن سياقها الأصلي، ويمكن انتقاء بعض النماذج التي تصوّر هذا الاتجاه. ففي قصيدته "تجليات السيدة" في ديوانه (على مذهب الطيف ٢٢) تحت عنوان عاصفة:

وأهفو إلى ملجأ أحتميه
من العصف يعصف.. ألقى خيالي
فيا ربّ كن لي على الرمل عوناً
عشقت وما لي على العشق ما لي؟!
وزِدني خفاءً.. أنا في التجلي
أذوب كما الشمع يبكي لحالي

ونجده في الديوان نفسه (ص٤٠) في قصيدة الجذور:

في مجال أو معالم خيمةِ الأسرار جسدها المجسّدُ

ربوةٌ تربو على فخذين منذورين للإبحار
سبحان الذي أسرى بنا في كوكب اللقيا
التقينا
دونما جسدين بل روحين يتّحدان بالرؤيا
وسبحان الذي أعطاك هذا الجسم
ينفر كالغزال إذا جرينا خلفه

ووضاح هنا خروج الدعاء إلى معنى التعظيم والتهويل للتعبير عن جمال جسمها لينقلب بعد قليل إلى روح من ردى.

إن مثل هذا التأثير الديني (التناص) واسع ومنتشر في شعر ممدوح ويحتمل دراسة مطولة تفرد له بأبعاده من حيث التأثيرات الصوفية والأسلوبية المختلفة.

الأثر اللغوي والتراثي:

والمقصود هنا المؤثرات التراثية من لغة وشعر وتاريخ وصور مما عرف استعماله في التراث القديم وتجلى في شعر شاعرنا هنا أو هناك على صورة من الصور، فأنت تجد في شعره النخيل وتجد الخيول وتجد القطاة كما تطل عليك الطلول وتلفك الدياجي والدياجر وقد تقابلك الرماح والسهام وأنت تدلج بين القبائل خلال شجر النخيل.. وأنت تقرأ يذكرك بيت ببيت أو صورة بصورة دون أن يكون ذلك نقلاً أو تضميناً أو اقتباساً.. إنها ثقافة تتسرب في إبداع أي مبدع، فكما أن الإنسان لا يستطيع الخروج من جلده كذلك لا يستطع الانسلاخ عن ثقافته الأساسية مهما حاول القفز عالياً.

في ديوانه على مذهب الطيف (ص٤١) مرّ بين تعبيره (الديمة السكوب):

أنا غيمُ هذي الدار
ديمتُها السكوب
سحابة الميعاد
أسقط كالنبوءة في دُنى مطر على بشر
يبشّرها.. يبشرهم.. يبشّرنا بنبي

لن أعرض للموسيقا التي خلقها الجناس في هذا المقطع، ولكن أشير إلى أن الديمة السكوب ذكّرتني بقول أبي تمام:

ديمة سمحة القياد سكوب

مشوق إليها الثرى المكروب

لو سعت بقعة لإعزاز نُعمى

لسعى نحوها المكان الجديب

وفي الديوان نفسه (ص٧) مرّت بي كلمة (الحَرْث):

هناك استباها دمي فاستبته
وجهراً إلى حرْثها دعتني
وطار علينا بهاءٌ من الصمت ينطق بالمشتهى

وذكرتني كلمة (الحرث) هنا بالآية •**نساؤكم حرثٌ لكم**• البقرة ٢٢٣/٢

كما ذكرتني بنص آخر سيرد ذكره.

وتتكرر كلمة (اليباب) كثيراً في دواوين الشاعر، ومع أنها كلمة غريبة إلا أنها محفوظة منذ الصغر فجيلنا والجيل الذي قبلنا يحفظونها مذ كانوا يحفظوننا قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي:

أيها العمال أفنون الـ

عمر كدّاً واكتسابا

واعمروا الأرض فلولا

سعيكم أمست يبابا

والأرض اليباب هي الأرض الخراب، واليباب الخالي ليس فيه أحد وقد وردت في شعر عمر بن أبي ربيعة كما وردت في شعر الكميت بهذا المعنى وهي ترد عند ممدوح في سياقات مختلفة دالة على الفراغ النفسي أو الارتحال في فجاج متخيلة لا نهائية ففي قصيدته (نهوض الطلل) في ديوانه [فصول الجسد ص٨]:

مَنْ ذا يطير إليّ من وادٍ سحيق
يقرع الباب المسمّرَ
ثم ينفخ في الرمادْ
وَهَمّ تغشّاني فقمت إلى اليبابِ
أعيره فرحاً كذوباً
أستردّ صديقي الأبديَّ
يغمرني بنهر من سواد

كذلك نجد اليباب في الديوان نفسه ١٦٢ في [عناق الموت]:

في الشظايا يخرج الصمت على نزفٍ مدادٍ
غابة من ثمر وارتحالاً في اليباب

وفي تصويره المخيف في قصيدة الرؤيا (الحزن رفيقي (٤٣) يبرز اليباب مرعباً وليس مجرد فراغ، إنه يبرز متفاعلاً مع (سورة الفيل) التي استعار منها الشاعر الآية •فجعلهم كعصف مأكول• الفيل ٥/١٠٥ لكن العصف المأكول عند الشاعر لم يأت من الطير الأبابيل وإنما جاء من اليباب:

يبابٌ ذاك يُسدل عصفه المأكولَ
في رملٍ من العتمات
أم نهمٌ إلى وقتٍ من الأطفال
أسفار من المدن
أرى رؤيا تعلمني

كذلك يبرز اليباب في قصيدة (الرحلة) في الديوان نفسه ١٠ مقترناً بالسفر العصي:

ويكونُ لي جهة وزاد خرائطِ
سفر عصيّ في اليباب
مع اليباب
كانت معي
ومعي يداي
ويداي أوجزتا المسافة
صار نهداها سرير أناملي

كما يبرز هذا اليباب النفسي في عددٍ من المواضع أكتفي بالإشارة إلى بعضها:

ففي (انهيارات ٣٦) يقول:

لكنّه الصحو البليد
يخط سطراً في عذابي
ويروح بي سَفَراً خريفاً
في خضمٍ من يباب

وفي الديوان نفسه (ص٤٠) تتكرر الصورة:

بين انتظاري
وانتظار العشب للصلوات
بين الليل
للهفوات
بحرٌ من يباب

وفيه (ص٧٧):

والشاعر المنضوي تحت قنطرة الذلّ
يلوي على نفسه نفسَه
ساهماً في يباب الخرابْ
أدري، ويدري، وندري معاً
توسّمت فيّ وفيه لهيب الشباب

وكذلك نجده بعد أن كان متماهياً مع تلك (الأنت) كالسراب الحنون يعود يباباً وذكرى (انهيارات ٨١).

وقد ذكرني قوله (عصير الحب) [انهيارات ٤٣] باستعارة أبي تمام لماء الملام في قوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني

صبٌ قد استعذبت ماء بكائي

يقول ممدوح:

أتناديني تراها الطاولةْ؟
منذ ما يقرب من ألفٍ من السنوات، لم أجلس إليها
أو أعاطيها قليلاً من عصير الحب
أو ثرثرة الأحرف
أو برق السطور الذاهلة

لكن عصير الحب تبعته طائفة من الاستعارات المماثلة وهو كثير في شعره وتجد كذلك خبز الحب.

كما ذكر في قوله في (انهيارات ٧٣) تحت عنوان (الأنشوطة):

جميلة كالموت جاءت
مسرعةٍ كسلحفاة

أقول ذكرني بقول مسلم بن الوليد في يزيد بن مزيد:

ينال بالرفق ما يعيا الرجال به

كالموت مستعجلاً يأتي على مهل

وهذا لا يعني أن الشاعر أخذ قول مسلم بن الوليد أو سرقة حسب المصطلح القديم، ربما لم يكن خاطراً له في بال، لكن الصورة المختزنة في ذهنه قد وظفت توظيفاً جديداً بعيداً كل البعد عمّا أراد لها مسلم.

وأوضح من ذلك استعارته جزءاً من بيت جاهلي لعنترة:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكل

أخذ الجملة الأولى من محفوظه وبنى عليها على النحو الآتي (انهيارات ٧١):

ولقد أبيت على الطوى
ولقد أبيت على الأرق
ولقد أظلّ معلقاً من كاحلي
متأرجحاً
تحت السماء. وفوق ساقية الغرق
...
ولقد أسدد طلقة من مقلتي
نحو الدرينة في ظلام المهزلة
...

لقد استعار حالة من عنترة لكنه بنى عليها عدداً من الحالات الأكثر صعوبة منها أو الحالات المستحيلة المتوهمة.. كتسديد طلقة من المقلة.. فهو يتوسع جداً في المضامين المقتبسة من التراث، وفي الوقت نفسه يتخذ التراث لديه مسرباً للتعبير عن مضامين جديدة كلّ الجدة، لا علاقة لها إلا من حيث الظاهر بأصلها التراثي، إنه ضرب من الاستيحاء الفني يمارسه الشاعر، تارةً على نحو مباشر، وغالباً على نحو غير مباشر، وربما على نحو لا شعوري في مواضع كما في قوله: (انهيارات: ٧)

في آخر الليل، أذكر أني توقفت بهراً
وأسلمت نفسي إلى صاحبي
فعانقني
واشتعلت عذاباً
وأوغلت في الصمت حتى رمادِ الغبار
وحتى تبللني مطرٌ مدقع
عرق هاجر
كنت وحدي
أفاوض أشلائي الباردة
وأزحف نحو الصراط المميت

فلديك أولاً كلمة (بهراً) وقد تسللت إلى الشاعر من محفوظه للشواهد النحوية من قول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبّها؟ قلت بهراً : عدد الرمل والحصى والتراب

ولديك أيضاً قوله: واشتعلت عذاباً

متسللة من محفوظه **«واشتعل الرأس شيباً»** [مريم ١٩/٤].

أما المدقع فهي كلمة لا تستعمل إلا قليلاً وفي غير هذا السياق، تقول عن شخص ما: إنه مُدقع ــ بفتح القاف ــ أي فقير قد التصق بالتراب من الفقر، لأن الدقعاء هو التراب الذي على وجه الأرض. والفقر المدقع أي الشديد الملتصق بالدقعاء.. وربما أراد به الشاعر مطراً غزيراً وإن كانت كلمة (مدقع) لا تدل عليه.

ويقابلك في القصيدة أيضاً (الصراط المميت) وهو يريد به الطريق المهلك الذي لا ينجو سالكه، فأخذ الصراط من القرآن، لكنه جعله مميتاً وليس مستقيماً.. كما جعله في قصيدة أخرى /ص٨٧/ صراطاً نزيفاً:

أعودُ بالحب منك، إليك
بهذا الغبار المضرّجَ بالشمس
هذا التبتّل في الحزن،
هذا السفار العميق،
إلى المغفرةْ
بالصراط النزيف، يمتدّ ما بين جفنيّ
ويهوي كما القبّرةْ.

وقلّة اليوم من يستعملون كلمة (النجيع) في معنى الدم أو دم الجوف على نحو خاص، كما في قول طرفة بن العبد:

عالين رقماً فاخراً لونه

من عبقريٍّ كنجيع الذبيح

ويبدو أنه من طرفة أو من موضع آخر من مخزون الشاعر المعجميّ تسللت (النجيع) إلى (أوجاع الطريق) في (انهيارات ٢٢):

لم يبق منك سوى رماد دَخينةٍ
وهبوب ذاكرةٍ وذكرى

صوتٌ تعطر بالنجيع
وآهة..
ثم افترقنا عند منتصف الطريق

إن المجال ما زال واسعاً لتتبع مظاهر تجلي التراث صوراً وألفاظاً في شعر ممدوح السكاف وهو جدير بأن يخصص له باب في دراسة مستقلة موسّعة، وحسبنا نحن في هذه الدراسة الموجزة أن أشرنا إلى بعض المعالم الهامة التي يمكن المتابعة على هديها واكتشاف نواح أخرى تبرز أثر التراث في شعر شاعر يعد من أهم شعراء الحداثة في سورية.. وقبل أن أنتقل إلى الأسطورة في شعر ممدوح لا بدّ لي من أن أشير إلى أن من مظاهر أثر التراث في شعره اعتداده بالعروض، فلديه عدد من القصائد العمودية في دواوينه إضافة إلى التزامه بوزن التفعيلة على نحو عام باستثناء ديوانه الأخير (الصومعة والعنقاء) الذي أحبّ أن يجرّب فيه لوناً جديداً وقد عرضنا له عندما ذكرنا مقام الفناء وغيره.

الأسطورة في شعر ممدوح السكاف:

ذكرنا أن ممدوحاً شأنه شأن شعراء الحداثة نقلته قراءاته وثقافته أجيالاً بعد جيل مدرسة الإحياء الاتباعية ومدرسة الرومانس (الإبداعية) ولا بد لمن قرأ الشعر الحديث وشعر الشعراء التموزيين ممن تماهوا في الأسطورة سواء الكنعانية (الفينيقية) أو الرافدية أو اليونانية أن يتأثر بهم، والتأثر هنا لا يعني النقل لأن الأسطورة يعاد تشكيلها لدى كل شاعر حسب رؤيته، وتاريخ الإنسانية معجون بالأساطير لا يمكن فصله عنها، والإنسان المعاصر المتسلح بالعقلانية والوضعية لا تنفصل جذوره النفسية والعقلية عن الأسطورة "التي تروي تاريخاً ضارباً في القدم يرتبط بعصور خرافية، إلا أنها تتناول الإنسان بوجوده ومصيره مرتبطة بالمعتقدات التي تتناول التعبير عن الحاجات الروحية في أزمنة غابرة فهي تعبير رمزي عما يسمّى باللاشعور الجماعي لدى الأمة مثلما قال يونغ" [زاوية يحياوي شعر أدونيس ٢٣٨].

ويرى الدكتور رجاء عيد في (لغة الشعر ٢٩٥) أنه "عن طريق الأسطورة، ومما تتضمّن من عطاء تاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة يتجاوز بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية المستتبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته "فاستخدام الأسطورة أو البناء عليها أو الإشارة إليها مرتبط برمز من الرموز التي يريدها الشاعر لتنفتح القصيدة لديه على فضاء التأويل والمعاني المستحدثة، ولا سيما أن الشاعر قد ملّ المعاني المطروقة والمكررة فلا جناح عليه إذا أسرج جواده ليندفع في سهوب لم يطأها أحد قبله: [في حضرة الماء ١٣].

لا خوف إذا الحب سلاح في قلبك
آمنة أنت فارتحلي نحو جواد الحب
اعتمدي الصهوة واندفعي نحوي ضد مسار الريح
أذيبي
ثلج
العصر
الرجعيّ
على
وهج
حرائقك

ولكي نذيب ثلج العصر الرجعي كان لا بدّ من الهدم والبناء والتجديد والانفتاح على طرائق جديدة في التعبير ومصادر خصبة تستمد منها الأساطير لبناء تصورات جديدة من خلال تلك الأساطير الموغلة في القدم، أسطورة: العنقاء ← إيزيس أفروديت ـ السمندر، أوليس ـ الفينيق.. وغيرها من أساطير مختلفة المنبت لكنها تؤول في النهاية إلى أساس واحد هو الخلود.. أي الانبعاث الجديد من الموت وهو ما يكثر وروده في عبارة (الولادة الجديدة) في أساطير الخصب والنماء.. ونلاحظ ورود هذه الإشارات إلى الأساطير في شعر ممدوح فعنده العنقاء والفينيق والسمندر ونسل العماليق وشهرزاد وأوليس والفراشة وآلهة الأولمب ولم ألحظ بناء أسطورياً في قصائده وكأنه استخدم إشاراته في الأساطير لفتح أفق القصيدة على فضاءات تغني دلالتها والإحساس بها.

ففي تصويره للخوف الملازم للإنسان من الموت والفناء، أخذ أسطورة (العنقاء) وهي طائر خرافي ولكنه في الأساطير ينعم بتجدد الحياة بعد الموت، الاحتراق ثم الانبعاث، هذه العنقاء (الشاعر)المكونة من العناصر الأربعة والتي نالت الخلود بالتجدد أضحت لدى الشاعر مؤلفة من خمسة عناصر لا أربعة: [الصومعة والعنقاء ١٤٨].

١ ـ **الهواء** يتداح في بركة
يتماوج
مع
الغروب
كنشيدٍ ناعم لحفيف السنابل
تنحني
رعباً من برق الموت

٢ ـ **الماء** يتصاعد من الينابيع
يهوي
إلى السماء
بإبره الفضية
على رداءٍ من لهبٍ أسود
ويخشى عقم النبات

٣ ـ **التراب** يتناسل أحمر من دماء العشاق
يبني
الأرض
بأنين الخصب
يسيل من الحب في شرايين الغدران
يخاف
العدم

٤ ـ **النار** تلوث عاصفتها بالسرّ
لها طقوسها
في
التخفي
والتجلّي
تفوح
من مسام الجسد
تهلع
على لحظة الرماد

٥ ـ **هؤلاء**
كلهم
أنت
أيتها
العنقاء

ويبدو أن العنصر الخامس الذي أراده الشاعر إنما هو الخوف والرعب من عالم العدم الذي يعشّشُ في قلب العنقاء على الرغم من تجددها الدائم ولا أريد أن أسلب النص حيويته بتفسيري ولكن الواضح أن الشاعر يشير إلى العنصر الخامس الذي يتكون منه الإنسان (الخوف من العدم). وقد تأتي الإشارة إلى الأساطير لتصوير حالة الخصب والتجدد والاستمرار فكأن الإنسان يتجدد على نحو ما مثلما يتجدد الفينيق والعنقاء والسمندر وهي طيور أسطورية مرتبطة بأساطير الخصب، والشاعر يعيد تشكيل نفسه في مواعيد الخصوبة كما تعيد تشكيل نفسها تلك الطيور: [الصومعة والعنقاء ٥٤ ـ ٥٥]

معي تنحلّ المادة في الأثير
معها تهبّ زوبعة
من أجنّة الريح
الأرض إلى السماء تنهض عالياً للعناق
الجسد في الجسد يدخل
ينشدان نشيداً لموعد الخصوبة
معي
معها
السمندر يعيد تشكيل هيُولاه
يقذف نطفة في نواة الوردة
العنقاء تنفخ في رمادها التراب
على هيئة امرأة تقوم من موتها خضراء
بالندى يرطب برعمها
الفينيق
يطير...

ومعروف أو لنقل بات معروفاً "أن الفينيق طائر خرافي له ريش ذهبي وريش أحمر وبعد أن يعيش الفينيق خمسمئة سنة يبني لنفسه كوماً جنائزياً من الحطب ويموت فيه. ومن بقاياه ينهض فينيق جديد".

وقد جعل الشاعر فناءه من دخول جسد في جسد ومن نشيد الخصوبة تكون الولادة الجديدة. ويتكرر مثل هذا التصوير الأسطوري لدى الشاعر ففي الديوان نفسه (الصومعة والعنقاء ١٠٧)

نلمح التكوين الآتي:
تعب الرخّ من العنقاء
انتظرها على رصيف الجسد
وصلت إلى الرماد قبله
أعادت تكوين النطفة
اندفعت إلى فراشها القشيّ تنتظره
لا يشبهها أحد
لا تشبه أحداً
إنها مليكة الرعشة
حمراء بين أصابع قدميها
لين في عنف
حنين أبديّ للمرافئ تهواه مضرجاً بالأرجوان

وتحس وأنت تقرأ شعره في مواضع بحالات تذكرك بأسطورة ما، مشهد يقارب مشهداً، عبارة تقارب عبارة، حالة مشبهة حالة، في ديوانه (على مذهب الطيف ١٧):

لسيدة السهل أصعبُ من موت حبيبٍ لحبيّ كفتني
رمتني إلى روضة من نشيد المواعيد سراً
هناك استباها دمي فاستبته
وجهراً إلى حَرْثها قد دعتني
وطار علينا بهاء من الصمت ينطق بالمشتهى
يشتهي شهوة مرةً.. حلوةً.. غررتني
اقتربت إليها فداعبت شعراً
وقبلت ثغراً

وراودت نهراً
عشيب الضفاف على وحْيِ رؤيا.. رأيت رؤاها
فهل أحبطتني؟

ذكرني هذا على نحو ما **بأسطورة سومرية** تصف لقاء (إنانا) بـ (دوموزي): [أساطير الخصب القديمة٩]

إنانا، نزولاً عند رغبة أمها
استحمّت وتضمّخت بالزيت والعطر
...
بينما دموزي، فارغ الصبر، عند الباب
وعندما فتحت له المصراع
شعت داخل المنزل أمامه
كضوء القمر:
"فرجي، قرن الهلال
قارب السماء
ملؤه رغبة كالقمر الجديد
وأرضي متروكة بلا حرث
فمن لي، أنا إنانا
بمن يحرث فرجي
من لي بمن يفلح حقلي
من لي بمن يفلح أرضي الرطبة
ـ أي سيدتي العظيمة
أنا دوموزي الملك سأحرث لك فرجك
ـ إذن، احرث فرجي، يا رجل قلبي
احرث لي فرجي
في حضن الملك.. ارتفع الأرزّ
ونما الزرع من حولهما عاليا
وارتفع القمح من حولهما سامقاً
وأزهرت الحدائق

وإذا كان تفسير الأسطورة ينحو إلى أنها تعبير عن تفتح الطبيعة بعد سبات شتوي طويل وتحفز الأرض (إنانا) للامتلاء والعطاء فإن الرؤية عند ممدوح ليست كذلك، أي ليست نسخاً عن الأسطورة لأنها لديه تنتهي بما يشبه الفناء والانطفاء بعد اللقاء الحميم المنتظر [الصومعة ٤٢] ويخيّل إليّ أنه في قصيدته (انهيارات ٢٩) تحت عنوان (والت وايتمان) يستلهم أسطورة أوروفيوس ويسقطها على المذكور ومن المعروف في الأسطورة أن أورفيوس "كان يعزف على قيثارته أعذب الألحان فيسحر البشر والحيوانات والجمادات، حتى إن الأنهار كانت تتوقف عند سماع موسيقاه وتهدأ الأمواج وتسكن الأشجار وتتبعه الحجارة والصخور"، غدقاً من هذه الأسطورة كانت قصيدة ممدوح:

رجلٌ نثر الموسيقا
وتقلّب في أوسمة الشعر
وطارده الفن
فهلل للقيد يكسره بين يديه
وللأوراق العشبية تخضرّ إذا غازلها
نفى عنه النومَ الأزرق
واعتصم بآلهة (الأولمب) يناجيها
صار خدين تأملها في كونٍ كائن
ثم تنصّب ملكاً في حضرتها
ودعاها لبلاط الشعر الملكي الفاتن

ونشيد الإنشاد غير بعيد عنك تلمسه في عدد من المواضع، ليس هو طبق الأصل، ولكنه قد أعيد تمثله وإنتاجه على نحو يكاد يكون لا مرئياً (انظر على سبيل المثال: الصومعة والعنقاء ١٢٠ وما بعدها).

هذه دراسة موجزة في شعر ممدوح السكاف، بل إنها مصة الوشل من نهر نيليّ يكاد يكون بلا ضفاف، نهر اشتمل على عصارة خمسين عاماً من تفاعل الثقافة والمعاناة والتجريب لإنتاج هذه القصائد التي اشتملت عمر صاحبها وأحلامه وطموحاته ومعاناته فكانت مرآة نفس، وطموح روح، وتوثب قلب، وتجليات صوفي، وأحلام مسافر في اليباب اللانهائي.

مصادر البحث

ــ مسافة للممكن مسافة للمستحيل ممدوح السكاف دمشق ١٩٧٧.
ــ في حضرة الماء ممدوح السكاف دمشق ١٩٨٣.
ــ انهيارات ممدوح السكاف دمشق ١٩٨٥ (اتحاد الكتاب).
ــ فصول الجسد ممدوح السكاف دمشق ١٩٩٢ (اتحاد الكتاب).
ــ الحزن رفيقي ممدوح السكاف دمشق ١٩٩٤ (اتحاد الكتاب).
ــ على مذهب الطيف ممدوح السكاف دمشق ١٩٩٦ (اتحاد الكتاب).
ــ الصومعة والعنقاء ممدوح السكاف دمشق ٢٠٠٣ (اتحاد الكتاب).

بعض مراجع البحث

ــ أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ـ علي حداد ــ بغداد ـ وزارة الثقافة ١٩٨٦.
ــ أدبيات الكرامة الصوفية. د. محمد أبو الفضل بدران ــ مركز زايد للتراث والتاريخ العين ٢٠٠١.
ــ أساطير الخصب القديمة ــ د. حسني حداد ــ ترجمة أحمد الهندي ـ دمشق ١٩٨٩ دار الكندي.
ــ الحبّ والغرب ــ دنيس دور روجمون ــ ترجمة عمر شخاشيرو ـ دمشق ١٩٨٩ دار الكندي.
ــ سِفر العنقاء ــ د. نذير العظمة ــ دمشق ١٩٩٦ ــ وزارة الثقافة.
ــ شعر أدونيس (البنية والدلالة) ـ رواية يحياوي ـ دمشق ٢٠٠٨ ـ اتحاد الكتاب.
ــ لسان العرب ـ ابن منظور ـ دار صادر ـ بيروت.
ــ مدخل إلى الشعر العربي الحديث ــ د. نذير العظمة ــ جدة ١٩٨٨ النادي الأدبي.

ـ معجم الأساطير اليونانية والرومانية ـ إعداد سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر ـ دمشق ١٩٨٢ ـ وزارة الثقافة.
ـ المعجم الصوفي ـ د. سعاد الحكيم ـ بيروت ١٩٨١ ـ دندرة.
ـ المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ـ محمد فؤاد عبد الباقي ـ كتاب الشعب ـ القاهرة.
ـ المواقف والمخاطبات ـ للنفري (محمد بن عبد الجبار) بعناية أرثر يوحنا اربري ـ القاهرة ١٩٣٥ (طبعة مصورة عن الأصل).

□□

المطهر موضوع الأمل
"في الكوميديا الإلهية ومعراجها"

يوسف سامي اليوسف

ليس من قبيل الصدفة أن تتمكن أوروبا خلال القرون الثلاثة الأخيرة من إنجاب عدد لا يحصى من المستشرقين المختصين بدراسة الأدب العربي، بل بدراسة تراثنا بأسره، أما نحن الناقين باللغة العربية فلم نتمكن من أن ننتج إلا النزر اليسير من الدراسات المكرسة للآداب الأوروبية. ولا مرية في أن هذه المفارقة لا تخلو من الدلالة.فبينما يتمتعون بشخصية فاعلة جادة مكنتهم من الهيمنة على مصير العالم، فإننا لا نتبدى إلا شاحبين أو ومهزولين وميالين إلى الاتكاء والاسترخاء. ولقد اكتفينا بالترجمة حتى صارت آراؤنا المتعلقة بهذا النص الأوروبي أو ذاك هي آراء الأوروبيين أنفسهم. ولقد استهجن الكثيرون، بل امتعضوا، حينما نشرت كتاباً عن الرواية رفضت فيه عدداً كبيراً من الروايات الأميركية والأوروبية المقبولة عندنا على نطاق واسع، ولكن دون تفحص أو تمحيص. وهذا يعني أن علينا أن نكون أصداء لصوت الآخر، وألا نتمايز عنه البتة، بل أن نقلده، في كل شيء حتى إذا دخل جحر ضب دخلنا وراءه دون تردد. فالتمايز محرم في هذه المجتمعات البالية التي أستهلكها الزمن، بل أنهكها حتى العياء.

وأياً ما كان جوهر الأمر، فقد عشت لعشرات السنين مع الكوميديا الإلهية لدانتي الايطالي (١٢٦٥ ـ١٣٢١)، أو حصراً مع الترجمة العربية الممتازة التي قدمها حسن عثمان. فلمدة طويلة كنت أطالعها وأراجعها وأعود إليها بين الفينة والأخرى، وبكثير من الاشتياق. وقد خلبني ذلك الكتاب النبيل الجليل الذي تدفعني قوة حضوره دفعاً إلى التصريح بأنه أعظم إنجاز شعري حققته أوروبا، شريطة أن نرى تراث شكسبير مسرحاً شعرياً، وليس شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة. ولا أحسبني مغالياً إذا ما زعمت بأن الكوميديا هي الهرم الذي بنته إيطاليا، مثلما أن تراث شكسبير هو الهرم الذي بنته إنجلترا، أو لعل الكوميديا تشبه التاج محل، وذلك لأن الشيئين كليهما قد انبجسا من فؤادي رجلين عاشقين متيمين ولهانين. فلا غلو إذا ما زعم المرء بأن العشق هو الينبوع الذي نبعت منه الكوميديا بأسرها.

ومما هو معلوم أن غالبية الناس في كل مكان قد أعجبوا بالجزء الأول من الكوميديا، أعني الجحيم ، وأما أنا فقد فتنني الجزء الثالث، أو الأخير، الذي هو الفردوس، وهو ما أراه اللطف وقد استحال إلى لغة أو إلى شعر. أما كلمة «الكوميديا» فهي يونانية الأصل معناها أغنية تغنى باللهجة العامية.

وليست الكوميديا في نظري سوى معراج صوفي صاعد من الأسفل إلى الأعلى، أو من الجحيم الذي هو الحطة حصراً، فضلاً عن أنه مسكون باليأس والقنوط والتعاسة الأبدية، إلى المطهر الذي هو برهة وساطة بين الحطة والرفعة، أو تجسيد

للأمل في الخلاص أيضاً، ثم إلى الفردوس الذي هو الغاية النهائية لروح الإنسان. وفي الحق أن هذا الترقي الصوفي هو الفعل الذي تفعله النفس البشرية على الدوام، أقله لدى معظم البشر، ولا سيما المتميزين منهم.

ولما كان الجحيم هو الحطة فقد كثرت فيه مشاهد الأسى والعذاب والقسوة. أما المطهر فهو موضع الأمل، وموضع التطهر والتخلص من الأدناس. ولهذا فقد جاءت صوره ولغته ألطف من صور الجحيم، حيث يروي دانتي مخازي الجنس البشري ومفاسده. ولكن المطهر يفتقر إلى جودة الجحيم، أو إلى عرام لغته وصوره وقوة اندلاعها، كما يفتقر إلى دماثة الفردوس ورقته وما له من بهاء ورونق وفتون. وهذا يعني أن هنالك ارتقاء صوفياً من دائرة دنيا إلى دائرة أقل دناءة، وذلك تمهيداً للبلوغ إلى الأوج الذي هو غاية الصوفي، وهو من يكافح ويكدح بجد، وذلك ابتغاء رؤية الكائن الذي لا يعلو فوقه أي كائن آخر.

ولعل في ميسور المرء أن يؤكد على أن علاقة دانتي بفرجيل، وهو من يقوده ويرشده في الجحيم والمطهر، هي علاقة المريد بشيخه الذي يرشده إلى الذرى الروحية السامقة. وفي هذا دليل على الوجه الصوفي للكوميديا الإلهية. وربما جاز الزعم بأن كثرة ذكر الطيور، ولاسيما النسر والقبرة، في هذا النص الخالد هي إشارة إلى الارتقاء الذي هو الفعل المحوري بين جميع أفعال الإنسان الصوفي. أما كثرة ذكر الزوارق و السفن فقد تصلح إشارة إلى الحركة والتنقل في الأحوال الصوفية. وتتواتر كذلك صورة الوردة أكثر من بقية الزهور. ويتحدث الشاعر عن وردة السماء في الأنشودة الحادية والثلاثين ،بل لقد جاء ذكر "الوردة الابدية " صريحاً في أواخر الأنشودة الثلاثين من الفردوس. وقد سلف لشاعر صوفي عربي، وأحسبه النابلسي،أن تحدث عن وردة الأزل وذلك حين قال:

هذه الأكوان أجمعها

نفحة من وردة الأزل

ووردة الأزل مصطلح من مصطلحات الصوفية الإسلامية.

أما في الفردوس، فإن بياترس نفسها هي التي تقود دانتي إلى الكمال وإلى الله. ولهذا يجوز الظن بأن فرجيل كان له بمثابة أب، وبأن بياترس كانت له بمثابة أم. وهي تقوده إلى الكائن الكلي الذي يرعى الكون بأسره، وكذلك إلى الكمال الذي هو الغاية النهائية للإنسان. وهكذا يتبدى دانتي بمثابة طفل يبحث عن أسرة أو عن أبوين يحنوان عليه ويشبعان فيه الحاجة إلى الاتصال في العمق، ولهذا ينبغي الانتباه إلى صور الأمومة والأمومي، وكذلك إلى صور الطفولة، في الفردوس حصراً. لقد التقى دانتي في نهاية الجزء الثالث بالأسرة المقدسة، فكأنه كان يبحث عن الغاليات الغائبات، وكأنه ظل يبحث عنها حتى وجدها.

***

إذاً، بات ناصعاً الآن أن بياترس التي عشقها دانتي في شبابه الباكر دون أن تستجيب له، والتي ماتت سنة ١٢٩٠، مع أنها في أوج الشباب، هي العامل الأول بين جملة العوامل التي تآزرت لتنتج هذا الكتاب النفيس. ومما هو معلوم أن الشاعر قد سرد قصة حبه لبياترس في كتاب له عنوانه (الحياة الجديدة)، وهو الذي أصدره سنة ١٢٩٣، أي بعد وفاة تلك المرأة بثلاث سنوات.

أما العامل الثاني فهو الاغتراب المرير الذي عاشه دانتي في المنافي التي راح كل منها يسلمه إلى آخر، حتى مات في رافنا، بعيداً عن مدينته فلورنسا، وذلك في أيلول سنة ١٣٢١. لقد نفته تلك المدينة، فتشرد في مدن إيطاليا، وقيل إنه قد بلغ إلى باريس. ولشدة شعوره بالغربة، وكذلك بالفرقة والبعاد، فقد نعت نفسه بأنه (حمل بين الثعالب). وهو يذكر المرء بقول السيد المسيح للحواريين: إني أرسلكم حملاناً بين ذئاب . فلا مراء عندي في أن الأدب العظيم لا ينتجه إلا كبار المغتربين من أمثال المتنبي والمعري وامرئ القيس.

وأما العامل الثالث بين العوامل التي أنتجت الكوميديا فهو المؤثرات الأجنبية الكثيرة التي أثرت في الشاعر وأسهمت أيما إسهام في جعل الكوميديا إنجازاً ممكناً أو قابلاً للوجود. وكانت المؤثرات العربية الإسلامية أقوى من جميع المؤثرات الأخرى، بما في ذلك الأساطير اليونانية الغزيرة الحضور داخل الأجزاء الثلاثة للكوميديا.

وفي قناعتي أن دانتي قد أنجز سبيكة تلتغم فيها ثلاثة عناصر متجانسة على الأقل، وهي:

أولاً: الحب الأصيل الصادق الوفي الذي هو صميم الكوميديا وماهيتها وقوام بنيتها ولبابها.

ثانياً: نزعة السمو الصوفي، أو الارتقاء إلى الحيث الذي ما بعده حيث، على حد عبارة ابن الفارض.

ثالثاً: الشعور ببؤس الحياة وشقاء البشر، وكذلك بالشر والألم اللذين يكابدهما الإنسان بسبب قسوة الآخرين.

ومما هو جد صادق في نواة ذهني أن بياترس أو المحبة، هي الجذر الحقيقي الذي أطلع الكوميديا الألهية. ولهذا، فقد كان شديد الصدق ذاك الذي قال: (وراء كل رجل عظيم امرأة.) وهذا يعني أن جميع

المؤثرات الأخرى ما كانت لتجدي نفعاً لو لا هذا الحب العارم والمجهض في آن معاً. ويلوح لي أن عشق دانتي لبياترس كان لا بد له من أن يخفق لكي تصير الكوميديا ممكنة التحقق.

***

لعل في ميسور المرء أن يؤكد ما فحواه أن الكوميديا كلها ليست سوى رؤيا خيالية أو صوفية يؤسسها وجدان غرامي أهيف نبيل. كما يجوز النظر إليها بوصفها سياحة في الأخيلة وسفراً أو ارتحالاً في الرؤى الاستثنائية المهيبة، بل لعلها تكون اغتذاء بالرعوش والعواطف المتدفقة من صميم النفس. ولهذا كله، يسعك الذهاب إلى أن دانتي هو المؤسس الأكبر للشعر الأوروبي كله.

ففي شعر دانتي ثمة دوماً ما يشير إلى البدايات الغضيرة الهيفاء: الطفولة والينبوع والبزوغ والمفتاح والعشق والعذارى والعرائس والحملان. ومما هو لافت للانتباه أن بدايات أناشيده كثيراً، وربما غالباً، ما تكون جميلة فاتقة، أو قوية أو ذات سمة شعرية هيفاء. إنها أوروبا التي كانت في بداية مشروعها التاريخي أو الحضاري، والتي تبشر يومئذ بمستقبل واعد باسم مفتوح على الممكن والمسرح. ثم إنها إيطاليا ذات الشمس المتألقة أو الساطعة، شأنها في ذلك شأن جميع البلدان المطلة على البحر المتوسط. ولهذا كان دانتي الذي أنجبه مجتمع فتي مولعاً بكل ما هو أهيف أو أغيد، كما كان بعيداً عن كل غلاظة وجلافة. وبسبب ذلك جملة، فإنني سوف أزعم أنه لن يفهم دانتي إلا من يحتفظ بالكثير من طفولته أو من بكارة روحه. وربما جاز الزعم بأن البطل الحقيقي للكوميديا هو الطفل الراخم في أعماقنا طوال الحياة.

وللحق إن ذلك الإيطالي المهيب يختلف كثيراً عن العملاقين الأوروبيين الآخرين، أعني شكسبير وغوته (أما ملتن فينقصه العشق الذي لا ينقص الشعراء الثلاثة. ولهذا فقد قصر عن الشأو المرجو) إن السمة الأولى لدانتي هي طفولة روحه ودماثتها وطراء نسيجها. وابتداء من هذه الحقيقة يسعنا التمييز بينه وبين سواه من شعراء أوروبا، ولاسيما الجبارين الآخرين. فقد كانت تلك القارة لا تزال تحتفظ بالكثير من بكارتها واخضلال طفولتها في ذلك الزمن المبكر من تاريخها الحديث. ولقد بلغت شبابها خلال زمن شكسبير، ولكنها اكتهلت تماماً في عصر غوته (فلا شباب بعد نيوتن). ولهذا، فقد جاء كل واحد من أولئك العمالقة الغربيين الثلاثة، الذين يؤلفون أعمدة الثقافة الغربية، مختلفاً عن الاثنين الآخرين أيما اختلاف. فدانتي هو البهجة الطفلية، وشكسبير هو المأساة وشدة الشعور بهيمنة الشر، وذلك لأنه يفتقر إلى الروح الطفلي بحكم طبيعة زمنه الناضج.

أما غوته فهو حكيم، والحكيم يجهل الطفولي والمأسوي كليهما. إنه لا يتمتع إلا باليسير من الينبع الذي هو السمة الأولى لروح دانتي. وتقوم مزيته الأبرز على ضراوة الخيال، وبخاصة في الجزء الثاني من فاوست، بينما لا تخفى نعومة خيال دانتي ورقته وعذوبته ونأيه عن كل شطح أو تيبس. فالأشياء تبتسم وتضحك في الفردوس، وهذا دليل على طفولة روحه، بل على طفولة عصره قبل كل شيء. وفي الحق أن دانتي يتبدى وكأنه ينتسب إلى اليونان والرومان والعرب أكثر مما ينتسب إلى أوروبا، أو إلى العصور القديمة أكثر مما ينتسب إلى العصر الحديث. وذلك على النقيض من غوته الذي هو الحداثة أو المؤسس الأكبر للحداثة.

والجدير بالتنويه أن الرومانسيين، ابتداء من بليك ثم ورد زورث، قد حاولوا الإنابة بأوروبا أو بثقافتها، إلى طفولتها الدانتية اليانعة، وإلى شبابها الأغيد المخضل، ولكنهم أخفقوا في نهاية المآل، فقد غلبتهم الصناعة والبضاعة والمال والاستهلاك، وهي العوامل التي أرغمت أوروبا على السقوط التدريجي في مستنقع الانحطاط.

***

ومما هو شديد الصدق في نظري أن الجزء الثالث من الكوميديا، أعني الفردوس، هو الشطر الأنفس والأنقى، وذلك لأنه استحضار للألطاف الحسنى التي قلما تتوفر في الجزئين السالفين. وهو في الحق صورة لعالم يشبه العرس أو العيد أو الحلم. ولهذا، يسعك أن تنعت دانتي بأنه الشاعر البسام، مع أنه شديد الشعور بالغربة والبؤس. فالأطفال يطغى عليهم السرور حتى وإن كانوا يتمرغون في أوحال الشقاء. ويجدر بقارئ الكوميديا أن يلاحظ ما فحواه أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تواتراً في الفردوس. ومما هو معلوم تماماً أن ذلك اللون يلفت انتباه الأطفال أكثر من سواه. ولا غلو إذا ما زعمت بأن هذه السمة الطفلية هي التي انتجت الفردوس النفيس قبل سواها من السمات.

وفي تقديري أن الفردوس هو البهجة والبسمة والتلألؤ والتألق، وكذلك الضحك والفرح والمرح، ثم البهاء والوضاءة والحنين الصادق إلى الأملد الأهيف المبهاج. فبينما لا وجود لشيء على الأرض سوى البؤس والألم والشرور، وفقاً لمحتوى الجحيم والمطهر، فإن ثمة عيداً أو عرساً في الأعالي، وحلماً لا يرقى إلى نواله سوى الأبرار وحدهم، ولهذا، قد يتيسر للمرء أن يقول بأن الفردوس تعبير عن تصالح دانتي مع الحياة والعالم، وعن بلوغه إلى السكينة في

أواخر أيامه، ولا سيما بعد أن كابد مرارة النفي والاغتراب والتشرد.

إذاً، يجوز الذهاب إلى أن الفردوس عيد منعش أو عرس مبهج للنفس الأوروبية التي كانت لا تزال فتية غضة وتحتفظ بالكثير من غضارتها في ذلك الزمن المبكر. كما أنه محاولة جلى، أو أقله محاولة ناجحة، بذلها الشاعر كي يخلق جنة داخل اللغة. فشخصيات الفردوس ترقص في الأعالي، أو فوق رؤوسنا، وفي مكان ناء، لتجعل من الكوميديا كلها حلماً يعيشه المرء بمتعة نادرة. وهدف هذا الحلم هو التعبير عن جوهر النفس الراغبة في أن تسوح داخل محتوياتها الجوهرية المبهجة وأن تستمتع بشعورها الأهيف النشوان.

ولئن كانت النار والدخان القائم هما المسيطرين على الجحيم والمطهر، فإن الفردوس كون روحي أو وجداني بطله النور، بل إن الكوميديا بأسرها ليست سوى رحلة مضنية صوب الينبوع الكلي الذي تنبع منه جميع الأنوار. ولما كان النور هو البطل الفعلي للفردوس، فقد كانت العين، التي هي أصلاً نتاج النور، شديدة الحضور في الجزء الثالث، ولا يفسر كثرة ذكرها سوى الوجود الغزير للأنوار في ذلك العالم المتلألئ المبهاج. ومما هو ملحوظ أن دانتي كثيراً ما ينظر إلى عيني بياترس. وفي الحق أن الفردوس قصيدة برسم العين، وأن الخيال البصري حصراً هو الأطغى في جميع أناشيده.

فالنور والزهر والورد والرقص والغناء والألحان والنساء الفاتنات، وأقواس قزح، فضلاً عن اليواقيت والجواهر، وكذلك النبات والماء والأنهار والينابيع والجداول ـــ هذه العناصر كلها تزدلف إلى بؤرة واحدة لكي تصنع قصيدة خالدة. ومما هو لافت للانتباه كثرة ذكر السفن والزوارق، وهذان رمزان من رموز الحركة والتنقل في الأحوال، وكذلك كثرة ذكر الطيور، ولاسيما النسر والقبرة، وهذان كنايتان عن الارتقاء الصوفي الدائم والارتفاع إلى الأعالي الباذخة.

إنه البحث عن النور والكمال الذي رمز له الفردوس بصور الدائرة وكذلك بالدوران نفسه. والدوائر والدوران شيئان متواتران في فردوس دانتي. فالدائرة هي أكمل الأشكال الهندسية عند الصوفيين. ولما كان الكمال تدريجيا، فقد راحت بياترس تتغير كلما ارتقت بدانتي إلى الأعلى فالأعلى، وكذلك كان الشاعر يتغير، لأنه يتنقل في الأحوال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى أثناء العروج باتجاه الأوج. ومما هو لافت للانتباه أن بياترس في الفردوس لها صور متباينة وكثيرة جداً. وهذه هي حال الحقيقة لدى الصوفيين الذين يقوم مذهبهم على مبدأ التحول والتنوع. فالحقيقة في نظرهم ملونة بألوان لا تحصى عدداً. ثم إن هذا التلون هو انتقال الإنسان الصوفي في المقامات المتباينة أو المختلفة الأحوال. وليس من قبيل المصادفة أن تنتهي الكوميديا كلها عند رؤية الروح لأنوار خالقها، فهذه الرؤية هي غاية الغايات عند جميع أهل التصوف.

* * *

ما من شيء في الفردوس أكثر قدرة على الجذب والخلب من شخصياته النسائية، ولاسيما بياترس وماتيلدا. فماهية النساء ههنا هي الصفاء والنقاء والمحبة والنجاة من الجسمية الغليظة، حتى لكأنهن اللطافة الناجية من كل جلافة، أو قل إنهن منسوجات من شعاع الشمس نفسه. فللمرء أن يلاحظ ما فحواه أن النساء ههنا مبهجات ومبتهجات، بل إنهن السرور وقد صار مرئياً بالعين. وفي الحق أن كل شيء في هذا الكون الفردوسي مبهج ومبتهج، كل شيء زاغب معذر وسيم، كل شيء مرهف وله أخذة ساحرة حتى لكأنه ملون بلون قمري فتان. إنه عالم البكارات الزاغبة، أو عالم الاخضلال والاخضرار. وهذا يعني أن كل شيء ههنا حي ويجهل الذبول والاصفرار. ومما هو بديهي أن تجيء النساء في هذه البيئة السامية مصوغات من الرقة حصراً.

ومما لا يخفى على الألباء أنهن مترعات بماهية صوفية عميقة. ولهذا، فإني أراهن أشبه بالنساء في تراث ابن عربي وابن الفارض وسواهما من الصوفيين والعذريين العرب. يقول ابن الفارض في التائية الكبرى:

لها صلواتي في المقام أقيمها
وأشهد فيها أنها لي صلت

أليست هذه هي العلاقة التي تربط بياترس بدانتي في الفردوس؟ وكما يدور الفردوس على صلة بين شاعر وامرأة، فكذلك تدور تلك التائية على صلة بين شاعر آخر وامرأة أخرى. ولست أدري كيف وصل ابن الفارض وابن عربي إلى دانتي. وأغلب ظني أن «الفتوحات المكية» قد ترجمت إلى اللغة اللاتينية في القرن الثالث عشر الميلادي، وربما قبل ولادة دانتي نفسه.

وكما أن النساء في التراث الصوفي، ولاسيما في شعر ابن الفارض، هن وسائط بين الخلق والحق، بكل نصوع، فلا فينوس ولا أفروديت ههنا، وإنما صفاء ماسي له أخذة وخلب من طبيعة الحلم. ولهذا أراني ميالاً إلى الزعم بأن الشاعر قد استمد صورهن من روح الصوفية العربية. وما من أوروبي قد ورث صورهن المدمثة الهيفاء قبل شكسبير ومعاصريه من الشعراء الميتافيزيقيين. أليس ثمة تشابه بين بورشا وميرندا وأوفيليا وكورديليا، من جهة، وبين بياترس وماتيلدا، من جهة ثانية؟ ولقد

عرضهن دانتي، بل عرض كل شيء في الفردوس، بلغة مكثفة محتشدة، ولكنها مدهشة ويانعة في الوقت نفسه، حتى جاءت الأناشيد كلها كأنها أغنية أورفية خالدة.

وما كان لدانتي أن ينجز هذه الصور اللطيفة المهيّمة لو لم يكن عاشقاً متيماً، شأنه في ذلك شأن جميع الصوفيين، ولاسيما ابن الفارض الجليل. فشعار الصوفيين هو هذا الشعار الذي وضعه الشاب الظريف في دمشق خلال حياة دانتي: «واشرح هواك فكلنا عشاق».

***

بقي موضوع شديد الأهمية لا أملك أن أغفله أو أن لا أتدخل فيه بتاتاً، مع أنه ليس الهدف من كتابة هذه المقالة التي لا هدف لها سوى تصويف دانتي، أي رؤيته من حيث هو صوفي كبير. إنه الأثر العربي الإسلامي على الكوميديا الإلهية.

لقد أفلح آسين بلا ثيوس، المستشرق الإسباني المشهور، حين راح يؤكد أن دانتي قرأ معراج الرسول (ص) قبل أن يكتب الكوميديا، فرد عليه بعض الناس بأن المعراج لم يكن قد ترجم إلى أية لغة أوروبية في زمن ذلك الشاعر، الذي لم يكن يتقن اللغة العربية بتاتاً. وقد ثبت بعد وفاة بلا ثيوس أن ذلك الكتاب كان قد ترجم قبل ولادة دانتي إلى اللغتين اللاتينية والفرنسية اللتين كان يتقنهما تمام الإتقان. وعندي أن التشابه شديد بين المعراج النبوي وبين الكوميديا، ولولاه لما كان في ميسورها أن تكون على هذا النحو الذي هي عليه. وفي الحق أن ذلك الإنجاز النبيل متأثر بمصادر إسلامية أخرى كثيرة، لعل «الفتوحات المكية» لابن عربي أن تكون الأبرز بينها جميعاً بعد المعراج. ومما هو معلوم أن ابن عربي الأندلسي الأصل قد توفي قبل ولادة الشاعر الإيطالي بربع قرن تماماً.

ثم إن تأثير «رسالة الغفران» على الكوميديا ناصع لا يخفى. ولا أحسب أن أحداً سبق المعري إلى هذا الصنيع الخيالي في تاريخ الأدب العالمي كله. ولست أعني إدخال رجل ما إلى الجنة أو إلى النار لمدة قصيرة، أو لإجراء حوار قصير مع واحد من الناس أو أكثر، بل أقصد الدخول إلى الجنة والتجول فيها ومحاورة عدد كبير جداً من البشر، ولاسيما المعروفين منهم. وهذا ما فعله دانتي في الأناشيد المائة التي تؤلف الكوميديا الإلهية. ولكن ثمة فرقاً كبيراً بين الرسالة والكوميديا. فبينما تتمتع هذه الأخيرة بحيوية وفتاء شديدين، فإن التأليف الشيخوخي واضح على الرسالة، وذلك لأن النزعة اللفظية تستولي عليها من غلافها الأيمن إلى غلافها الأيسر.

وحتى على مستوى التفاصيل ثمة تشابه بين العملين. ففي الأنشودة السادسة والعشرين من الفردوس يلتقي دانتي بآدم الذي يحدثه قليلاً عن اللغة التي كان يتكلمها، بل يحدثه عن الكلام بوجه عام. ومن شأن هذا اللقاء أن يذكر المرء باللقاء الذي تم بين آدم وابن القارح في الجنة، حيث حدثه أبونا الأول عن اللغة التي كان يتكلمها قبل هبوطه إلى الأرض، وكذلك عن اللغة التي راح يتكلمها في الدنيا. وكانت العربية لغته الأولى والسريانية لغته الثانية، وحين عاد إلى الجنة بعد وفاته فقد عاد إلى العربية من جديد. وثمة بعض التشابهات الأخرى في التفاصيل بين الكتابين. وليس هذا الموضع هو المكان المناسب للخوض في هذا الأمر. ولكن هذه التشابهات ليست من قبيل المصادفة بتاتاً.

وفي قناعتي أنه ما من عمل كتابي كبير، وليكن فلسفة أفلاطون أو فلسفة أرسطو، أو مسرح شكسبير أو روايات دستويفسكي، إلا وهو نتاج لأعمال كتابية كثيرة جداً، سبقته وشرطته ومهدت له وجعلته ممكن الوجود. وكما قال أحد الغربيين: إن النمر قوي لأنه التهم من الخراف ما لا يحصى. ولكن ما ينبغي التأكيد عليه يتلخص في أن جميع المؤثرات لا تكفي لإنتاج عمل أدبي أو فكري باذخ، وأن كل عمل فذ هو سر ونتاج لقوة سرية لا تتوفر إلا لمن أنجز ذلك العمل.

ومع ذلك، فإن من فادح الغلط أن يتصور المرء ما فحواه أن الثقافة الأوروبية في عصورها الوسطى كانت قادرة على أن تنتج عملاً باذخاً مثل «الكوميديا» من دون التفاعل العميق مع سواها من الثقافات. وهذا يعني أنه كان لا بد من تأثر الشاعر باليونان والرومان والعرب على نحو واسع لا يرفضه إلا معاند أو متعصب.

ومما أراه مضاداً لطبع الأشياء، بل لأبسط أسس المنطق، ألا يتأثر دانتي بالثقافة العربية التي كانت واسعة الانتشار في إيطاليا وإسبانيا وفرنسا قبل ولادته. فقد كانت فلسفة ابن رشد تهيمن على السوربون في باريس منذ أوائل القرن الثالث عشر، أو منذ أواسطه. ومما هو مشهور أن الإمبراطور فردرك الثاني (١١٩٤ ، ١٢٥٠)، وهو الذي أقام بلاطه في مدينة نابلي الواقعة في الشطر الجنوبي من إيطاليا، كان يتقن اللغة العربية، وقد زار مدينة القدس وتحالف مع الدولة الأيوبية سنة ١٢٢٩، كما أنه استقبل ابن سبعين، الصوفي المشهور، في بلاطه في مدينة نابلي. اللامعقول نفسه هو ألا يتأثر دانتي بالثقافة العربية، مع أنها كانت تتمتع بانتشار واسع كبير. ومما هو عميق في دلالته أن الكوميديا قد كتبت إثر انتهاء الحروب الصليبية وليس قبل ابتدائها، وذلك لأن تلك الحروب المريرة والطويلة الأمد قد وسعت دراية الغرب بالشرق وبتراثه الغزير.

***

ولكن ما أراه بديهياً أن التأثر بجميع المؤثرات التراثية التي مارست نفوذها على دانتي ليس بكاف لإنتاج هذا المستوى الجليل من الشعر الخالد. فلابد من عبقرية أو من حساسية مرهفة قبل كل شيء. ثم إنه لابد من تجربة شخصية تقف وراء هذا الإنجاز الفذ الذي أنجزته العبقرية الإيطالية النادرة، وهي التي أنجبت دانتي ومايكل أنجلو، وكذلك ليو باردي الذي كان بمثابة ملاك يمشي على الأرض.

فلعل مما يستحق التأكيد كلما درست الكوميديا الإلهية هو أن الحب، فضلاً عن السر، وليس التأثر بالأغيار، قد كان العامل الأول والأكبر في إنتاج هذا السفر الإيطالي الخالد. فما أجمل ذلك الشاعر الأنيس حين قال في الأنشودة المئة، وهي الأنشودة الأخيرة من أناشيد الفردوس:

وفي أعماقي
رأيت الأوراق التي تناثرت
في أرجاء العالم،
تتجمع برباط المحبة
في كتاب واحد.

أجل إنه الحب الذي تراه الصوفية الموحد الأول للجنس البشري بأسره، والقوة الوحيدة التي تملك أن تنجز كل ما هو جميل في هذا الكون الشاسع المنداح. ومما هو جدير بالتنويه أن هذه الأبيات الفردوسية الثلاثة من شأنها أن تذكر المرء بقول ابن عربي في «ترجمان الأشواق»:

أدين بدين الحب أنّى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني.

□□

فضـــاءات السـرد وعـوالم التخييل
في القصة السورية الجديدة

أحمد حسين حميدان

إن القصة السورية القصيرة التي تزامن ميلادها وظهورها مع الفجيعة العربية ـ الفلسطينية الكبرى والتي جاءت أولى مجموعاتها بقلم فؤاد الشايب تحمل اسم ((تاريخ جرح)) كصدى لهذه المأساة ، لم تكن متآلفة ومتفقة في شكلها الفني وفي طرائقها التعبيرية عن مآسي هذا الجرح العميق وما تبعه لاحقاً من جراح ومآس أخرى ، بل ذهبت في التعبير عنها إلى أساليب وطرائق فنية مختلفة ومتباينة .. ففي الوقت الذي اتسمت فيه قصص عبد السلام العجيلي بالواقعية التسجيلية ، أخذت قصص عادل أبو شنب منحىً انطباعياً ، في حين أن ماقدمه زكريا تامر انحاز إلى المدرسة التعبيرية ...وفي المحصلة النهائية اجتمعت نتاجاتهم على اختلافها مع ماأنجزه الأدباء الآخرون من سيرة القصة السورية القصيرة ليكونوا تجربة منجزة وتراثاً لكتابها الجدد الذين وفدوا إليها بملامحهم التي يفترض أن تكون مغايرة عن ملامح من سبقهم إلى سياقاتها على امتداد مساحات السرد . وهو ما سنحاول التعرف إليه من خلال البحث في بعض فضاءات القص وعوالمها وما اعتمدوه من تقنيات في خطابها الموجه إلينا ...

≥ فجيعة الحدث القصصي

صالح الرزوق والمآسي المحمولة في دفاتر آدم الصغير

قدم القاص صالح الرزوق حتى الآن مجموعتين قصصيتين

الأولى أصدرها له اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام /١٩٨٠/بعنوان «دفاتر آدم الصغير» والثانية أصدرتها وزارة الثقافة السورية عام/١٩٨٥/ بعنوان << مجنون زنوبيا >> (١)

..وإذا كانت قصص هاتين المجموعتين تمثل مبتدأ التجربة القصصية للقاص الرزوق،فإنه قد شاء أن يجعل هذا المبتدأ استكمالاً لما انتهى إليه من سبقه أو محاكاة له أو تناصاً معه وهو بذلك يعيد إلى الأذهان مقولة أندريه مالرو الشهيرة إن الأديب الشاب يبدأ بخطاب الأدب وينتهي بخطاب الحياة.. الأمر الذي جعل قصصه متناغمة مع الأحداث التي ولدت وشبّت عليها القصة السورية وخصوصاً ما يتعلق بالمسألة الفلسطينية ومأساتها الكبرى كما جعل حدثه القصصي لا ينفك عن الفجيعة،ويبدو غير بعيد عما انغمس به

حدث عبد السلام العجيلي من قبل في باكورته «بنادق في لواء الجليل » وعما انشغلت به بواكير القصة السورية عمومًا .. وإذا كان القاص فؤاد الشايب قد أعقب قصصه بمقولة لا تخلو من انفعالية الخمسينيّات وحماستها كان مفادها: إن رصاصة واحدة تساوي ما قدمه الأدب العربي،فإن صالح الرزوق افتتح قصصه في دفاتر آدم الصغير بعبارة كأنها جاءت بمثابة رد على العبارة السابقة وذلك في قوله: «الحرب تحررنا من الوهم ومن وطأة الحرب الثقيلة» (٢) ولم يجد حرجاً من القول:«إنني لم أجد شيئاً أحدثكم عنه سوى الحرب..». هكذا تبدو الحرب من الأحداث غير المحسومة والخالدة في الحياة ومن ثمَّ يمكن لها أن تستوفي شرط تولستوي وتصلح لأن تكون المادة الرئيسية في القصة لاسيما هو نفسه كتب عنها مجلدات في رائعته الشهيرة «الحرب والسلام» وسوف تبقى الحرب الحدث الأكثر أهمية وجاذبية أمام أي عمل فكري أو فني.. وبما أننا خضناها بقوة غير متكافئة مع قوة عدونا تسببت بفقداننا المزيد من الأرض والضحايا وبرزت أحداثها مأساوية في التاريخ الحديث،وفجائعية في النصوص الإبداعية التي من ضمنها القصة القصيرة حيث تناولت الخسارات في بنية تصويرية تسجيلية ثم تجاوزتها لاحقا إلى سياق تخييلي استخدم صالح الرزوق عبره الرمز في قصة «المجهولون»جاعلاً من فلسطين المحتلة أرملة هذه المآسي المقتولة بنار لص فار..ولجأ في سياق سيرتها إلى تعدد الأصوات السردية معتمداً على الراوي «المشاهد» ليبين المواقف وتبايناتها من خلال الشخصيات المنغمسة في مجريات الحدث: «صطوف وزايد وأبو سلمو ومعلم القرية..» ومأساة معارك هذه الحرب وفجيعة حدثها الواقعي والفني التخييلي لم تقف عند صالح الرزوق في دفاتر آدم الصغير ومجموعة قصص مجنون زنوبيا في خندق المجابهة العسكرية بل تبدأ من كوابيس وصراع الفرد الاجتماعي لتصل بعدئذ إلى الحدود المسورة بالأسلاك الشائكة والعتاد والجنود ضمن علاقة جدلية بين الاثنتين.. وتظهر هذه الكوابيس والصراعات التي أشرنا إليها مع أول القصص «أسنان المهرة» إذ يكون بطلها طريح الفراش نتيجة الحمة المشتدة إلى درجة الهذيان وهذا ظاهر في الحلم الذي جمعه مع رمسيس داخل إحدى السراديب الأثرية والذي يبدأ بامتداح بطل القصة انتصارات رمسيس العظيمة على الحثيين وبناء المسلات الشهيرة.. ويقابل هيكل رمسيس هذا المديح بارتياح بالغ..

لكن في النصف الثاني من القصة ينشأ سوء تفاهم بين الرجلين عندما يحاول الأول الخروج من السرداب المظلم بصحبة الهيكل الأعظم فلا يستطيع.. فيستنجد برمسيس صائحاً : نحن نضيع في الأرض يا سيد رمسيس.. ويأتيه جواب فوري قاطع: عليك بالبحث عن المخرج وحدك، فأنا لا يهمني الخروج كثيراً.. وقتئذ يسعى الرجل إلى الانسحاب من اللعبة كلها ويلقي العظام الفرعونية على الأرض فتصرخ به مهددة: «سأسحقك أيها الأبله» ثم تجتمع حوله جميع الهياكل الأخرى الموجودة في السراديب وتلقي بنفسه الرعب القاتل. حينها لا يجد مناصاً من الانحناء والاستسلام أمامها مخاطباً كل واحد منها : «سامحني يا سيدي سوف أكون أكثر حكمة» (٣) .. بعد أن نفرغ من قراءة هذه القصة نتساءل بدهشة عن العلاقة التي تربط بين أحداثها وعنوان الدفتر الذي كتبت فيه «الحرب أحياناً» بل ما علاقة حياتنا المعاصرة برمسيس وهيكله العظمي وانتصاراته؟!.. إن الكاتب في قصته هذه يصور ذواتنا المريضة والمحمومة غير القادرة على رؤية الأشياء بحجمها الطبيعي وشكلها الواقعي.. ومن خلال أبعادها البنيوية يرصد وضعنا الراهن وحالتنا المعاصرة في جانبين اثنين: الأول حضاري إنساني، والثاني سياسي.. أما الجانب الأول فلم تكن فيه حمى بطل القصة إلا إشارة إلى أننا نعيش انفعالية العصر لا فاعليته.. وانحناء بطل القصة أمام هيكل رمسيس فيه دلالة واضحة إلى أننا نتأثر ولا نستطيع التأثير.. وإذا جاز لنا استعارة لغة القواعد فإن محلنا في جملة العصر ليس الفعل ولا الفاعل، إنما المفعول به هو محلنا الآن؟!.. فبطل قصة (أسنان المهرة) عجز وفشلت كل محاولات خروجه من السرداب لأن زمام المبادرة بعيدة عن متناول يده.. ولأنه أخطأ التعامل مع الماضي. ناسياً أن الماضي في النهاية تجربة للحاضر، والتجربة شيء غير منزل وغير محقق في الأحوال.. فهي خاضعة لجملة شروط وعوامل وظروف تاريخية معينة. وعلى ضوء ذلك تكون مرشحة لنتيجة الإيجاب أو السلب. للإثبات أو النفي.. للنصر أوالهزيمة.. أما الجانب الثاني السياسي فإن هذه القصة تتناول بحديثها من خلاله اتفاقيات الصلح المصرية الإسرائيلية التي تم توقيعها برعاية أمريكية في منتجع كامب ديفيد والذي يؤكد صحة ما نذهب إليه ما أورده الكاتب نفسه في قصته «الشعلة» الموجودة في مجموعته القصصية الثانية «مجنون زنوبيا» فهو يقول فيها: .. إن صديقي المصري لم يكن غير تمثال من الغرانيت، أويت إليه في ليلة ماطرة عام ١٩٧٣وقد استقبلني يومذاك بابتسامة ودية وألقى ضوء مشعله على وجهي ليؤنس وحدتي وغربتي. كان مشعله المتوقد مقداماً يتيح لناظريك مزيداً من الرؤية وكشف الأسرار. وكم سررت لذلك فقد كان جمال دمشق يتفتح أمام الشعلة النارية ويثلج صدر المقاتل المصري. حتى إنه عبر عن ذلك بقوله: دمشق مدينة خالدة، ما كنت أعلم انها بهذه الروعة.

فابتسمت وقلت: شكراً.. ليست أجمل من القاهرة. ولدى ذكر القاهرة تقلصت أضلاعه الغرانيتية وكادت تعصر قلبه من الحزن. ولست أدري السبب.. هل القاهرة في محنة؟.. ذلك ما يبدو على وجه الصديق ولو فتحنا صندوق قلبه لرأينا دخان كآبة تشتعل.. ويوم احتميت من مطر القاهرة بالقاعدة الغرانيتية التي يقف عليها حاملاً مشعل الحرية والثورة أخبرني أن مصر تستعد للقتال ولكنه أبدى شكه بمناورات فرعون...» (٤) اقرأ هذه القطعة من قصة الشعلة وتأمل العبارة الأخيرة تجد كأنها جزء من القصة الأولى أسنان المهرة!.. وسرداب رمسيس يتكرر مرة بعد أخرى بقصة «مجنون زنوبيا» المستمد منها عنوان المجموعة القصصية الثانية.. يتكرر السرداب في هذه القصة بمغادرة أثرية في تدمر يلتقي فيها آدم الصغير بالملكة زنوبيا ويمدحها كما مدح رمسيس وانتصاراته من قبل.. وكما كان نائماً على الفراش في قصة «أسنان المهرة» نجده هنا أيضاً في قصة «مجنون زنوبيا» ممدداً على فراش في فندق زنوبيا السياحي.. لكنه هذه المرة أكثر وعياً وفعالية.. فهو يحذر الملكة زنوبيا من فيل الأبنوس الذي تركه الأعداء بعد انسحابهم مذكراً بخدعة حصان طروادة.. وتختلط الأوراق أمام بطل القصة من جديد ويعبر عن ذلك قائلاً: «..لست أدري إن كانت زيارتي إلى تدمر محض حلم أو رغبة قائمة في نفسي لم تتحقق بعد..» (٥) .. وفي النهاية يصحو هذا البطل العاشق لزنوبيا والتاريخ ليجد نفسه في فندق وأمام موظف للاستقبال!.. ومرة ثالثة يتكرر السرداب بعد أن يعترف آدم الصغير بزيارة قام بها إلى سرداب قلعة حلب. ويأتي هذا الاعتراف في قصة «العسل البري» ومن خلال ما دونه عنها بدفتر مذكراته تحت رقم /١٦/ يقول الكاتب: «ففي الصفحة السادسة عشرة يذكر انطباعات عن جولة في سرداب قلعة أثرية، هي قلعة حلب حتماً..بعد حوالي عشرة أمتار صادفنا شبح ميت مصاب بالكوليرا..وقف على ساقيه العظميتين الهزيلتين كالخيطان، وحذرنا من إقلاق رقاده. فاضطررنا للمرور من جانبه بهدوء تام، حتى أننا كتمنا أصوات أنفاسنا المتلاحقة..» (٦).. إن هذه القصص الثلاث «أسنان المهرة، ومجنون زنوبيا، والعسل البري» تشبه كثيراً قصة «فرعون الصغير» لمحمود تيمور.. ولا نغالي ولا نبالغ إذا قلنا صالح الرزوق قد استفاد من أحداث هذه القصة وتقنياتها إلى حد لا بأس به.. ففرعون الصغير عند تيمور أيضاً يذهب إلى فندق «مينا هاوس» وهناك يقابل الفتاة الأمريكية الفاتنة «مسز كلارك» ويتعرف إليها كوسيط بينه وبين تاجر مصري من أجل اقتناء تحفة أثرية..فهي إذاً من طبقة الكمبرا دور..وبعد موعد يلتقيان لقاء ود وصداقة. وهناك في غرفتها تهمس له: «إن هناك شبهاً قوياً بينك وبين «توت عنخ آمون»..كأنكما توءمان انظر..! ثم تابعت قائلة: إني أحب بلادك حب عبادة..وتاريخها العظيم لقد استوعبته دراسة وتمحيصاً..» (٧).. وبعدئذ يخرجان معاً بنزهة تنتهي بسرداب فرعوني..يتمددان بداخله ويغطان في نوم عميق..وفجأة يستيقظ بطل القصة فيجد نفسه محموماً وممدداً على الفراش منذ يومين فيتساءل بدهشة من تكون مسز كلارك.. هذه المخلوقة غير الآدمية، أتكون «أوزيريس» تلك الجذوة المسيطرة على الأحياء والموتى؟! من خلال هذا العرض المكثف لقصة تيمور «فرعون الصغير» نلاحظ أن صالح الرزوق قد أكسب عدداً من قصصه شكلاً تيمورياً.. وإذا كان محمود تيمور قد انتهت قصته بالسرداب الفرعوني فإن صالح الرزوق قد بدأ من هذه النهاية.. وكأنه بذلك يحقق وصية الآباء ويكمل مسيرتهم التي لم تنته بعد.. إلى حد بلغ فيه التناص بين قصصه وقصصهم درجة بالغة في التناظر والالتقاء ليس في السياق السردي الذي أشرنا إليه وحسب، بل في عناوين هذه السياقات أيضاً وخصوصاً عنوان مجموعته الأولى «دفاتر آدم الصغير» وعنوان مجموعة محمود تيمور «فرعون الصغير» وكذلك عنوان رواية «آدم الكبير» لفاروق منيب وعنوان مجموعته القصصية الرابعة «آدم الصغير» .. وإذا كانت العناوين تعتبر في حد ذاتها نصاً آخر كما تعبر الرؤية السيمولوجية، فإن صالح الرزوق في عناوين نصوصه القصصية وفي متونها يرصد مأساة آدم الصغير ومعاركه الحياتية المفتوحة على أزمات لا تبلغ الانتهاء باعتباره الابن الشرعي لآدم الكبير ووريثه لأرض التعب التي هبط عليها ليكتب أزليته الأولى بالصبر والكفاح وليرسم أبديته بحركة دؤوبة وحلم لا يكف..

≥ حكائيات الحرب الأخرى

محمد بسام سرميني وفرسان ما بعد المعركة..

(القاص محمد بسام سرميني كاتب متعدد له مساهماته في النقد الأدبي)

والرواية التي أثمرت عن إنجازه فيها روايته (بداية كل الأشياء) إضافة إلى كتابته القصصية التي حاز فيها جوائز على مجموعته (أحلام سين التسويف) والتي رصد من خلالها شخصياته وعذاباتهم في مطاردة أحلامهم غير المحققة التي تنأى دون أن تقع في الغياب.!. وفي جديده القصصي الذي أصدره له اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (فرسان ما بعد المعركة)(٨) يستكمل ما رصده من هموم شخصياته

وهي تخوض غمار حرب متعددة تتجاوز فيها حدود الجبهة العسكرية إلى جبهة الحياة الرحبة وكنا قد أكدنا على هذا المفهوم الواسع للحرب في كتابنا (معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة) الصادر حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب.. وإذا كان السيميولوجيون يعتبرون عنوان العمل الإبداعي عتبة نصية قائمة بذاتها فإن الكاتب سرميني يترك لهذه العتبة النصية في عناوينه القصصية أطيافاً متعددة ومفتوحة الدلالة كالتي اختارها في قصص: (على خطوط التماس، سوق الفلسفة، كذبة العمر، ثقب كبير في جدار صغير) بل يمكن القول إن العنوان الذي سمى به مجموعته والذي يعتبر مركزاً أولياً للولوج منه إلى سياق السرد يقوم على المراوغة أو تشويش الأفكار وعدم توحدها على حد تعبير إمبرتوإيكو (٩) فلا يمكن حصر (فرسان مابعد المعركة) في قصد واحد لأنه يوقظ في ذهن المتلقي أكثر من معنى ويدفع به إلى التساؤل عن هؤلاء الفرسان إن كانوا قد خاضوا المعركة أم أنهم ظهروا بعد انتهائها وهل هم فرسان حقيقيون أم أنهم أدعياء سيما وأن المعارك التي يرصدها القاص محمد بسام سرميني في مجموعته تأخذ أشكالاً متنوعة وأبعاداً متعددة .. ففي القصة الأولى (على خطوط التماس) لا تتعدى هذه المعارك الكوابيس والأحلام في حين أنها لا تخرج عن نطاق التشفي والإدانة في قصتي (ثقب كبير في جدار صغير، والعاشق) كما لا تبرح نطاق الذكريات في قصتي (حسكة مجرد حسكة، وفرسان مابعد المعركة) لكن هذه المعارك تبدو أشد ضراوة ومرارة في قصة (سوق الفلسفة) وتنفرد قصة (كلب الحجة مستورة) في إعادة الاعتبار للذات المهدورة والمحشوة بالخوف والهزائم من جراء ماتعرضت له من كلب الحجة الشرس الذي استثمره الكاتب ضمن أبعاد واقعية رسم مداها بسياق سردي تسجيلي جسد من خلاله الوعي المتواضع لأبناء القرية الذي كان من ثماره ربط الحجة مستورة وكلبها الشرس بعالم الجن والشعوذة كما جسد عبره وعياً آخر أكثر عمقاً من سابقه واستثمره بسياق رمزي اعتمد فيه على الخبر التاريخي الذي أرجع من خلاله أصل كلب الحجة مستورة إلى أيام الاحتلال الفرنسي وذلك عبر بنية سردية ذهب بها القاص سرميني مذهب بورخيس في الجمع بين القصة والخبر وبين الأدب والتاريخ وإذا كان السياق التاريخي الماثل في مخزون الشعور الجمعي ينضح بالخسارات والرهبة من هذا الاحتلال، فإن السياق القصصي عند الكاتب قدم معادلاً موضوعياً له بالخوف والتوجس من كلب الحجة العائدة أصوله إلى زمن حملات هذا الاحتلال ذاته وفي الوقت الذي تبدو فيه آثار هذه الحملات ومعاركها غير منتهية في الأذهان على الصعيد العسكري بدت على النقيض من ذلك في معارك الحرب الحياتية الأخرى والتي استطاع في أتونها بطل القصة عند محمد بسام سرميني أن يحرز انتصاره ويتحرر من خوفه المزمن وهزائمه على الصعيد النفسي بفضل إرادة المجابهة التي تولدت لديه من العلوم والمعارف بعد إكمال تحصيله الدراسي في المدينة في حين أن هذا الانتصار أبقاه الكاتب في قصة (على خطوط التماس) قيد الحلم وذلك من خلال معركة ضارية ضد الفقر تراكض إثرها بطل القصة مع أخيه لتقديم أوراقهما في مسابقة للتدريس في دولة خليجية ومن خلال الحوار الدائر بينهما ينكشف المخبوء الداخلي لكليهما وتظهر جهة سير المعركة التي كانا يخوضانها معاً ويهتفان في ساحتها:

(ـ فرصة العمر هذه يجب ألا تضيع من بين أيدينا..

- يكفي أن يقبل واحد منا حتى يشد الآخر لعنده ..
- وإذا نجحنا نحن الاثنين معاً ؟..
- ساعتها سنمسك السعادة من قرنيها يا سعد ..
- ها نحن على خطوط التماس معك يا سعادة ، يا سندريلا الجمال والأحلام والعيش الهني .. ثلاثون عاماً ونحن نطاردك ، وأنت تفرين كثور هائج ..) (١٠) ..

و قبل أن يبلغ بطل القصة النهاية السعيدة يستيقظ على صوت أخيه ويجعلنا القاص سرميني نكتشف مع بطله أن هذه السعادة المنتظرة ما كانت غير أمنيات حفرت عميقاً في إغماضة على طريق السفر تقاطعت فيها أحلام اليقظة مع أحلام النوم واتحدت لتضيء مع بعضها دواخل الشخصيات وتكشف مخبوء هم الشعوري واللاشعوري .. وتبدو المعركة الحياتية التي كان يخوض غمارها بطل قصة (سوق الفلسفة) أشد فداحة وإيلاماً من سابقتها حيث أبعده الواقع الاستهلاكي المر عن مطالعاته الفلسفية وقراءة كتبه بعدما صوب عليه قذائف الفقر ورصاص غلاء المعيشة وجعله يتحول إلى بائع خضار إضافة إلى تدريسه مادة الفلسفة ويدأب بعدئذ بالتفكير في كيفية الهروب بعربة الخضار قبل أن تصادرها له شرطة البلدية التي تطارد بائعي الخضار في السوق وحين تبلغ سطور القص آخرها وتأتي لختم كلامها ، يستمر جرح معركته الحياتية بالنزف فيردد بمرارة : (سأضع في حسابي أن يكون زبائني جميع زملائي المدرسين وأبرز أقاربي وأصحابي وسأكون سعيداً لو زارني السيد الوزير .. سأرحب به وأبيعه وأطلعه على نظرية الفلسفة الجديدة : كيفية النجاة بالعربية ، لحظة تشريف موكب البلدية !! ..) (١١) ..

هكذا يصبغ محمد بسام سرميني سياقه القصصي بجراح جنود المعركة الحياتية التي لا تسمح بفض

اشتباك ولا تبلغ منتهى والتي لا قتل في ضحاياها ولا شهداء ؛ لا أحد سوى جرحى رصاص الفقر وما أكثرهم في قصص محمد بسام سرميني .. ففي قصة (العاشق) التي أهداها للباحث الكبير خير الدين الأسدي ، ترفض الفتاة الاقتران بالشاب المثقف الذي أحبها بسبب فقره .. وفي قصة (ثقب كبير في جدار صغير) ترتبط الشابة الجامعية بالرجل الغني وتتخلى عن زميلها الذي يحبها والذي يمتلئ بالخيبة ويهمس وهو يفيض حزناً : (ابتسمي يا شهيرة ابتسمي ، ابتسمي ، لقد دفع الرجل مليون ليرة لتبتسمي ، وسجل باسمك بناية لتبتسمي ..) (١٢)..

وتأخذ فداحة هذا التفاضل الطبقي مأساة أشمل في قصة (نكهة قهوة لرجل حالم) حيث يكون التاجر جالساً في الطابق السادس يراجع مشاريعه عبر مجلة المستقبل وحين ينتبه للأسفل ويرى حركة الناس والسيارات والأشجار .. يقول بخبث : (الدنيا كلها تمر من تحت يدي ..) (١٣) ..

إن محمد بسام سرميني لا يقدم بهذا الرصد محاكاة للواقع بقدر ما يسعى إلى إعادة بنائه على نحو فني يجسد من خلاله واقعاً نصياً يبلغ فيه إثارة أحاسيس الآخر المتلقي وبذلك تذهب العملية الإبداعية إلى أداء دورها المنوط بها باعتبارها قائمة على إعادة التشكيل والمغامرة كما يعبر إدوارد الخراط .. وفي هذا السياق نستطيع القول إن هذه المغامرة يمكن استقراؤها في قصص محمد بسام سرميني على الصعيد الفني من خلال طرق عرض الواقع النصي للحدث القصصي فقدمه حوارياً في قصة (كذبة العمر) وقدمه مركباً في قصة (حسكة مجرد حسكة) وقدمه متداخلاً في حالتي النوم واليقظة باستخدامه تقنية الحلم في قصة (على خطوط التماس) كما اعتمد على تقنية اللون واللوحة البصرية في قصة (كلب الحجة مستورة) واستخدم تقنية الاستباق والتذكر في قصة (حسكة مجرد حسكة) واعتمد في قصته(فرسان ما بعد المعركة) على مفارقات اللغة وأبعاد الدلالة في مسميات المكان كاستخدام اسم (المظلومية) للتدليل على الظلم وإطلاق اسم (السجعانية) على حارة بطل القصة للإشارة إلى بطولة الراهن التي تحولت إلى كلام وسجع في حين أن الاسم القديم للحارة كما يشير السياق القصصي في خاتمته هو (الشجعانية) وليس السجعانية وبذلك تعود البطولة إلى دائرة الشجاعة المحاطة بلعبة الكلمات ومفردات اللغة المتشابهة في مبناها والمختلفة في معناها وإذا كان كل ذلك جاء متوازياً مع تعدد تقنيات السرد في السياق القصصي عند محمد بسام سرميني ومتوافقاً مع تنويع بناه النصية فإنه يبدو بعيداً عن هذا التنويع والتعدد في اختياره راوي حدثه القصصي ..فهو يعتمد على راوٍ مشارك كلي المعرفة لا يتبدل ولا يتغير في معظم مساحات السرد إذا لم نقل في كلها وهو ما نجم عنه استخداماً متكرراً ومفرطاً لضمير المتكلم في صياغة السياق القصصي وهو مايعتبره ميشال بوتور محاولة لإيهام القارئ بأن ما يرويه الكاتب هو أحداث حقيقية (١٤).. إلا إن القاص سرميني أبقى على حصة شخصياته من مساحات هذا السياق وترك لهم حرية التعبير عن مكنونهم بلغتهم البسيطة لذلك جاءت قصصه وهي تنهض على تعدد الأصوات وتمايز اللغة وذلك وفق ما يتناسب مع قدرات هذه الشخصيات الأمر الذي دفع الكاتب إلى الاعتماد على ما يسميه بروست باللغة الموصفة وقد ذهب في إثر ذلك إلى صياغة حوارات مفعمة باللغة المحكية المفصحة إضافة إلى تضمينه خطاب السرد آيات من القرآن الكريم والأمثال والمأثورات الشعبية وكأنه بذلك يمزج لغة الحقيقة بلغة الحياة كما يقول باختين (١٥) وكأنه بذلك أيضاً يكتب قصة الشخصيات وقصة المكان فهما بالنسبة إليه في النهاية جنود الحرب الحياتية وميدان معاركها المتعددة بل إن المكان في حضوره داخل سياقه القصصي يكتسب هيئة من ملامح هذه الشخصيات ولا نبالغ إذا قلنا أنهما بهذا التشكل المتداخل يظهران معاً في العديد من القصص بحضور يطغى على الحدث القصصي الذي يعتبر دعامة رئيسية للقوام القصصي برمته .. ففي القصة الحائزة على عنوان مجموعته القصصية (فرسان ما بعد المعركة) لاحدث يسبق حركة أبناء حارة الشجعانية ولا صوت يعلو على صوتهم الباحث عن حريتهم المغيبة والمصادرة باسم الديمقراطية .. وفي قصة (حسكة مجرد حسكة) لاحدث يأخذ مساحات السرد من ذكريات الشخصية المحورية الناشدة حب الحياة بعد أن كادت تغرق في البحر .. وفي قصة (ثقب كبير في جدار صغير) يبقى الحدث القصصي متوارياً ولا يظهر على امتداد السياق سوى شكوى الشاب الجامعي من حبيبته التي اختارت غيره بسبب فقره .. ويغيب الحدث تماماً ليصبح التاجر في قصة (نكهة القهوة لرجل حالم) بديلاً عنه ويصبح معه المكان العالي في الطابق السادس الذي يرى من خلاله الدنيا وأهلها يمرون من تحت يديه هو لحم هذا الحدث ودمه وإذا كانت قلعة حلب التي قدمها القاص سرميني بصورة رمزية وتعبيرية كسيدة جليلة لأمكنته القصصية التي استطاع أن يسترد بها المكانة المهدورة للعاشق المثقف خير الدين الأسدي فإنه لم يكن موفقاً بما ذهب إليه في قصته على الصعيد الرمزي الذي جعل القلعة في موقف وحلب في موقف مغاير تماماً تحولت بموجبه إلى امرأة تتخلى عن عاشقها المثقف وتتزوج من ابن الأغنياء صفوت باشا إسماعيل بدلاً عنه لكنها بعد رحيله تذهب إلى قبره عرفاناً بقيمته وقدره وقبل بلوغ هذا المفترق بمواقفها

أوجد الكاتب لنفسه مسوغاً لإدانة خياراتها السابقة واستهل قصته من أجل ذلك بإهداء رمزي قال فيه إلى خير الدين الأسدي الذي عشق حلب فأنكرته .. إلا أنه سيذهب إلى تجاوز هذا الاستهلال في ختام القصة الذي يصور فيه قلعة حلب وهي تقف على قدميها فرحة تؤدي التحية لخير الدين الأسدي نفسه وبذلك يشطر حلب بموقفين متناقضين الأول إنكارها لعاشقها الكبير والثاني إجلالها له عبر قلعتها وهذا لايمكن أن يكون مقنعاً على المستوى الواقعي والرمزي وإذا كانت القلعة في هذين المستويين تمثل القوة والذاكرة والتاريخ فإن موقف الإجلال هو الذي سينتصر لهذه الشخصية المثقفة ولمكانتها العلمية والمعرفية كما سينتصر لبقية الشخصيات المثقفة الأخرى التي استمد القاص محمد بسام سرميني من انكساراتها ومن أفراحها وعزيمتها ملامح فرسان الحرب الحياتية التي تمتد معاركها عمراً لا ينتهي ولا يكف عن الحلم والعذاب والتعب..

≥ السيرة القصصية وفضاءات التخييل السردي (بشار خليلي وفتنته المتأججة بالشخصيات وجماليات المكان)

بعد مجموعته القصصية (الأخطاء) صدر مؤخراً للقاص بشار خليلي مجموعة قصصية ثانية بعنوان (حليب حلب) (١٦) ورغم أن الإبداع مسألة نوعية حَرُصَ الكاتب خليلي على التنويه في مكان بارز منها إلى احتوائها (٥٠) قصة قصيرة في حين أنه أشار من قبل إلى أن مجموعته الأولى تحتوي على (١٠٠) قصة قصيرة .. ولعله من الأهمية الإشارة منذ البداية إلى أن نصه القصصي جاء في كلتا المجموعتين على مفارقة بائنة من هذا الكم العددي المشار إليه نظراً لاتسامه بالتكثيف والإيجاز وخلوه من الزوائد والاستطالات السردية فتشكلت سياقاته القصصية وفق مساحات مختزلة مالت إلى الاختصار إلا أنها فاضت في احتفائها بالمكان وضجت على نحو لافت بحلب وحاراتها وشوارعها وأسواقها وقد بلغت في ذلك شأواً يمكن القول من أن السياق السردي عند بشار خليلي يتكئ على البيئة المحلية وينهض على موجوداتها إلى حد التدخل بين جغرافيا الروح والجسد وهو ما سيحيل مجدداً إلى استكناه السر المتواري في المكان الذي يتوحد فيه مسقط الرأس مع مسقط القلب (١٧) ...

فهل تكون الأرض حبلى بهذا السر باعتبارها أمنا الرؤوم كما يقول ميخائيل نعيمة ، أم أن السر كما قد يبدو بقي عالقاً بتلك المرأة التي نقلت إلينا في رحمها هواء المكان المخلوقة منه وبخضور الغذاء المستمد من نسغ تربته هيولى الحياة وقوام الوجود في مبتداه وفي منتهاه .. لذلك لم يقبل رسول حمزاتوف بأي أرض تكون بديلة عن قريته ((تسادا)) ويصر على أن لا شيء يجمعه بتربة أخرى عداها وعدا صخورها وجبالها ، وميز بينها وبين داغستان رغم أنه يعتبر داغستان بلده .. وكذلك لم تتسع سويسرا لهرمان هسة حين أبعد إليها ولم تتقد روحه في كتابه (تجوال) إلا لمدينته في ألمانيا .. والحال نفسه يظهر لدى نجيب محفوظ وحارته القاهرية وهو ما يعود عند بشار خليلي مجدداً على امتداد سياقه السردي الذي تسري من خلاله حلب في شرايينه وفي أوردة شخصياته وتتموضع بدواخلهم كوشم قلب تبدأ ملامحه بالتشكل منذ الإهداء الذي لم يتردد القاص خليلي من القول عبره (إلى حلب ما دام ترابها سيحتويني) علاوة على تتويجه القصة الحاملة حليب حلب لتكون به عنوان مجموعته القصصية الأخرى التي طفحت بها هذه المجموعة ، والحليب لا تقدمه إلا الأم التي تذهب إلى سقاية الحياة في نبض ابنها القادم من رحمها ، والحياة من غير سقاية تضمحل وينتصر عليها الموت كنهاية مفجعة .. واختار بشار خليلي أن تكون حلب هذه الأم لشخصياته المخلوقة من تربتها كما اختار لحظة انتماء حليب حياتها فيهم ليتحرروا من أسمال التعب ويعودوا للاستراحة في رحمها بادئاً سياقه القصصي بالخبر الذي يشد به قارئه معلناً بلا مقدمات (نبأ لا كالنبأ .. نبأ هز الحارة .. أنهضها من منام وآثام وأحلام مات الحاج عبد الملك ..) (١٨) .. وقبل أن نتعرف ردود فعل الشخصيات على الحدث يتدخل هو من خلال الراوي معلقاً على نبأ الموت متسائلاً : (هل في هذا ما يهز حارة عريضة المنكبين كحارة الريش) ويلجأ بعد ذلك إلى الحوار مبيناً عبره جهل أهل الحارة بمكانة بطله الكبيرة الذي تقول جارته عن رحيله باستخفاف رغم أنه مؤرخ ومثقف (لماذا حارة الريش منشغلة بموت جارنا عبد الملك .. ألن تشرق بعده الشمس) وفي هذه الردود والتعقيدات من قبل الشخصيات ما يعفي الراوي العليم الذي اعتمد عليه الكاتب من التعليق ، خصوصاً أن تدخله كان قبل حديث الشخصيات دون أن يضيف جديداً على تعبيرهم الموجه إلى تجسد الحدث ما جعل كلامه المنسوب إليه فائضاً على عملية السرد وهو ما يتكرر مرة أخرى في شرحه الأسباب الحقيقية التي دفعت زوجة الراحل للبكاء وكان يمكن إيراد ذلك عبر الزوجة ذاتها ومن خلال تداعياتها الداخلية فهي مؤهلة للقيام بذلك بالاستناد على قدراتها الظاهرة عبر السياق .. لكن السارد المهيمن الذي كان يتسلم من الكاتب بين الفينة والأخرى زمام السرد لمنع القيام ببعض الأدوار المنوطة بالشخصيات لأن السارد المهيمن لا يتردد من التغلغل في عملية القص والتعدي عليها عن

طريق الوعظ والتعليقات أو الإفصاح عما يجب التفكير به كما يعبر رولان بورونوف (١٩).. في حين أن الصورة المثلى لدوره تكمن في انسجامه مع دور الشخصيات وبتواريه خلف نشاطها دون الإخلال بحركتها فيكون غير مرئي وقديراً في مساهماته ومواكبته سيرورة الحدث فتشعر بوجوده لكنك لا تراه كما يقول فلوبير وهو ما نجح به بشار خليلي في الأماكن التي رافق فيها الراوي بطل قصته حين قام بجولته الأخيرة جاعلاً دوره مقتصراً على نقل هذه الجولة بجملة وصفية لمظهرها الخارجي نفذ الكاتب بواسطتها ومعه الراوي إلى دواخل بطله من خلال موجودات المكان الذي يتحول بفعل التخييل إلى أمكنة وأزمنة تأتي من ماضيها البعيد إلى الحاضر وتشكل معه لوحة في الراهن يتماوج فيها ما كان مع ما يكون أمام عيني المؤرخ بطل القصة ويصف الراوي ذلك بقوله (خرج من بيته في شمس الضحى .. اجتاز حارة الريش منصتاً إلى نشيد حجارتها .. وصل شارع أغيور ودخل باب الحديد منصتاً إلى نشيد النصال .. الخيل تحمحم والفوارس في طعان .. عبر عبد الملك قبو النجارين أنصت إلى أنين الخشب .. وصل القلعة ، أصغى إلى أنفاس الأسوار إلى خفقات الحجارة .. إلى حديث الأبراج ..) (٢٠)..

عبر هذه اللوحة التي يختلط فيها السردي بالشعري والواقعي بالسحري ، يستثمر بشار خليلي المدينة وموجودات حارتها وشوارعها آخذاً إياها من صورتها الراهنة إلى صورتها التاريخية عبر فضاء تخييلي جسد به حلبه القصصية ، ونسج من عمرها المديد عالماً تداخل فيه الحاضر بالماضي وتواصلا معاً في راهن الحدث ومرويات المكان ... فمن يعرف حلب يعرف أن شارع أغيور وقبو النجارين وباب الحديد كلها أسماء حقيقية لحارات وشوارع موجودة في هذه المدينة ولم يتعد ذكر الكاتب لأسمائها البعد التسجيلي الذي اتكأ عليه وتحرر من زمنه إلى أزمنة أخرى غابرة قصدها عبر الفلاش باك وفضاءات التخييل ، مستفيداً من صناعة الحديد والخشب الجارية في هذه الأمكنة بالفعل فتأخذ أصوات الحديد المنبعثة منها بطله إلى معارك الماضي وسيوف انتصاراتها ، كما تأخذه أصوات النصال وشررها المتطاير والقلعة إلى سنابك الخيل وحمحمة الفرسان وخفقات الحجارة وحديث الأبراج وبذلك يستخدم الكاتب تقنية المفارقة ليظهر الهوة القائمة بين انكسارات الراهن وهزائمه ، وبين انتصارات الماضي الذي يبقى في حالنا المتردية هو الأقوى وكما ينقل حمزاتوف عن صديقه أبي طالب قوله : إذا أطلقت نيران مسدسك على الماضي أطلق المستقبل نيران مدافعه عليك ... وهو ما امتثل إليه السرد العربي ولم يبتكر أي طريقة سواه عند كل مرة يقرر فيها الذهاب إلى إدانة الضعف المستشري في الحاضر حتى بلغ العجز به أرذل العمر ، وهو ما خشي بلوغه ورفضه بشدة بطل بشار خليلي الذي يخبرنا الراوي عنه بأنه كان يبتهل لربه ويدعوه منذ عشرات السنين أن يأخذه أخذ عزيز مقتدر قبل أن يقع بالعجز والأنين .. وفي ذروة هذه الابتهالات يتذكر أمه الراحلة وهي تدعو له (يا بني يا عبد الملك أدعو الله ربي أن يعطيك حتى يرضيك ..) ويؤكد الراوي أن الله أعطاه حتى أتم مخطوطه وتركه وديعة تنشرها زوجته ألطاف المحاسن في العالمين وبذلك يكون بطل القصة الذي يعمل مؤرخاً قد أكمل رسالته عبر سياق ربط الكاتب فيه القصصي بالتاريخي وهو ما سماه رولان بارت بالفعل الإنساني (٢١) الذي جسد به بشار خليلي حدثه القصصي كما شيد به بناءه السردي .. وإذا كان قد اختار نبأ موت بطله عبد الملك بداية له فإنه يعود إلى هذا النبأ وإلى هذا الموت في المنتهى أيضاً واصفاً إياه بصورة احتفالية يقول فيها : (وبينما عبد الملك في طوفة الضحى ، وبينما حلب منشغلة بجلبة النهار هاتفه هاتف : حان الحين يا عبد الملك فانتابه نعيم ، كان صديقاً لحجارة حلب وسيصبح صديقاً لترابها .. سيبقى فيها .. انتهى الحليب يا حلب ..) .

وفي ختام قصته (أغنية سهير) يقول : في تراب حلب نامت سهير .. إلى المحب يعود المحبوب (٢٢) .. وهو نفسه سبق أبطاله في هذا التوجه من خلال إهداء مجموعته الذي كتب فيه : : إلى حلب مادام ترابها سيحتويني .. وإذا كان الشاعر قد أوصى في كتاب رسول حمزاتوف (داغستان بلدي) قائلاً: أهيلوا قدراً أقل من التراب علي قبري لكي تستطيع أذناي وقلبي سماع أغنيات جبالنا العالية) فإن أهالي حلب في قصص بشار خليلي يعودون إلى ترابها شوقاً وحباً دون أي قول أو وصية .. وفيه يكمن مسك الختام الذي ابتدأ به بشار خليلي سياقه السردي وبه انتهى أيضاً من خلال إغماضة بطليه عبد الملك وسهير ما أكسب بنيته القصصية معمارية دائرية نجح فيها بإبراز جماليات المكان عبر الشخصية الثقافية التي امتلأت بالحياة وبأحلامها وانكساراتها وبقيت في عهدها ومثابرتها في أداء ما عليها حتى غفت في نومتها الأبدية على تراب حلبي معطر بالحنان والمحبة بثها العمل القصصي عند بشار خليلي وفاض في تقديمها كمكافأة لهذه الشخصية النموذجية لما تمثله من نقيض للشخصيات الأخرى الانتهازية والوصولية التي أنفق الكاتب في تجسيدها الكثير من مساحته السردية جاعلاً إياها موضوع سياقه القصصي وحدثه ومحوره الرئيس المعول عليه تجسيد الفكرة الأساسية التي قام من أجلها النص القصصي إلى حد يمكن القول معه بأن بشار خليلي يكتب الشخصية ، القصة وتبدو أول مظاهرها من

عناوين القصص التي حفلت بأسماء شخصياتها وهو ما يبدو في : قصة أغنية سهير وحكاية فاتن وصبحي وأخت نايف وحكاية هدباء وكمال وذهبية ...وتجدر الإشارة بأن هذه القصص اكتسبت قوامها السردي من خلال المفارقة القائمة على السخرية المتبدّية بمواقف الشخصيات التي اعتمد عليها الكاتب اعتماداً كلياً كما أسلفنا ..ففي قصة (ذهبية) التي افتتن البيك بجمالها الآسر ، يشكو زوجها الفلاح له ضيق الغرفة عليه وعلى زوجته ذهبية وأولاده فيطلب البيك منه إسكان الدجاج وبعض الحيوانات في الغرفة ذاتها وبعد أن تضيق عليهم أكثر يطلب من الفلاح إخراج هذه الحيوانات على مراحل ويسأله بعد ذلك : كيف أصبح السكن الآن .؟. فيجيبه أصبح أوسع.!!. وفي قصة (لن نقصر في البكاء عليه) يُنشئ القاص خليلي نصاً قصصياً متكاملاً عبر حوار يجري بين أخوين عاقين لأبيهما المريض بعدما سارا عكس التربية الدينية الموصية ببر الوالدين.. وذهبا على نقيض الفلسفة الرواقية الداعية إلى التمسك بالواجب ..وقد عبر الكاتب عن موقفهما بأسلوب تهكمي ساخر ناقلاً عنهما في نهاية الحوار بأنه إذا ما مات لن يقصرا في البكاء عليه جزاء تعبه وكفاحه من أجلهما حين كانا صغيرين .!!. وكما ميّزت مدرسة الرموز والصيغ الفرنسية بين أبيض ثوب الزفاف وأبيض كفن الموت فإن القاص خليلي لجأ إلى الفلاش الحكائي والكولاج ليقدم في قصة (صباحات القوت والبيوت) نهارات مختلفة مجموعة في صباح واحد ضمن سياق قصصي مقطّع بعناوين فرعية استخدمها ليلون بها بأصبغة متباينة : صباح المدينة ..صباح الزوجة ..صباح الزميلة ..صباح الأخبار ..صباح الهاتف... وتستمر الصباحات وسياقاتها السردية التي بدا فيها بشار خليلي على امتداد قصص مجموعته (الأخطاء وحليب حلب) غير مغامر في أخذ بنائيتها نحو أشكال فنية غير معهودة في القص فبقي في منجزه القصصي مراهناً على طرافة الفكرة والحدث الذي لا يعكر سياقه سوى تعليقات السارد المهيمن وتدخلاته حين تأتي في بعض الأحيان على حساب الشخصيات فتبدو فائضة عن حاجة السرد وسياقاته القصصية ..

≥ لعبة بنائية السرد

بين سعة الرؤية واختصار العبارة القصصية

(أحمد زياد محبك ومغامرة القصة القصيرة جداً)

بعد إنجازه العديد من المجموعات القصصية صدر للدكتور أحمد زياد محبك مجموعة جديدة تعد الثالثة بين المجموعات القصصية التي اصطلح على تسميتها بالقصص القصيرة جداً واختار أن يعين القارئ لبلوغ شأوها وعتمة دلالاتها ومقاصدها بـ(نجوم صغيرة) (٢٣) وقد لا يكون الاهتداء بهذا العنوان متاحاً بسهولة ويسر باعتبار أن مداخله ظلت مفتوحة على التأويل الذي يرى فيه امبرتوايكو أنه يشوش الأفكار ولا يوحدها وهو ما يكسب عتبته النصية بعداً إيحائياً.. فالنجوم الصغيرة في صورتها الواقعية ليست كذلك في جرمها وفي علياء سمائها.. والنجوم الصغيرة في صورتها الفنية وإنزياحاتها اللغوية يأخذها التأويل والتخييل إلى غير مقصود وغير دلالة.. فهل هي نجوم السماء أم الأرض.. هل هي الأفكار المستوحاة أم الشخصيات المجسدة لها أم هي القصص القصيرة جداً ذاتها التي أودع فيها الكاتب كل الطاقات السردية المتبقية لديه ليبلغ بها ملامح إبداعية مميزة لم يستطع القبض عليها في مجموعاته القصصية السابقة فذهب ليستقطر من سياقاتها قصصه الجديدة القصيرة جداً باعتبار أن هذا الشكل من القص هو محاولة لإيقاظ اللغة على احتمالاتها الأخرى كما أنه سعي مشروع للأخذ بالبنية السردية القصصية إلى ملامح غير معهودة في هيئتها الفنية وفي تراكيبها اللغوية والأسلوبية لا سيما أن التقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة على حد تعبير ميشال بوتور والحساسية الجديدة في القصة القصيرة كما يراها إدوار الخراط تكسر البنية القصصية المكرسة (٢٤)..

ويبدو أن الدكتور محبك قد وجد في السياق القصصي القصير جداً الاستجابة الإبداعية التي تتحلى بهذه الحساسية الجديدة المرتجلة باعتبارها أكثر انسجاما وتوافقاً مع إيقاع الحياة المعاصرة فهو يقول في أولى قصصه القصيرة جداً (ملحمة القرن الحادي والعشرين) (٢٥) هوميروس هذا العصر يكتب ملحمة القرن الحادي والعشرين بالقصة القصيرة جداً والفيديو كليب ..

إذاً ثمة انحياز جلي للتعبير بهذا الشكل الفني المستحدث بل ثمة تبشير به يقدمه السياق السابق بلا مواربة ونجد من الأهمية الإشارة إلى أن المسمى الذي تم إطلاقه عليه يلزمه بالقصر القصير جداً أي القصر المتناهي في البناء القصصي ومعماريته الفنية والتقنية إضافة إلى المساحة السردية أيضاً وهذا لا يمكن أن يأتي دون التحلي بالاقتصاد التعبيري وتكثيف الإيجاز الذي تقوم عليه عملية القص إلى حد يمكن أن تتجسد فيه مقولة النفري من ضيق للعبارة واتساع للبلاغة والرؤية.. ورغم أن القاص الدكتور أحمد زياد محبك هو الذي يمثل ما أورده في قصته السابقة من انحياز لهذا التعبير القائم على إيجاز الموجز إلا أنه لم يمتثل له في جميع قصص مجموعته (نجوم صغيرة) مما جعل بعضها ينتسب إلى القصة القصيرة أكثر من انتسابه إلى القصة القصيرة جداً وذلك بعد اعتماده في سياقها على

تفاصيل كان يمكن الاستغناء عنها لتبدو أكثر انسجاماً مع شكلها الفني الملزم والمجبر بالإيحاء والإيماء والاختصار أكثر من القول بالكلام.. وهو ما نلحظه في العديد من القصص مثل (هدية صاحب المقصف – الصمت أمام البحر – جلد رقيق ناعم – المعطف – امتحان – سرقة..)..

وإذا كان قد أشاع بعض من تناول بالتنظير القصة القصيرة جداً بوجوب تحليها بالإدهاش والرؤية فإن هذه القصة الأخيرة (سرقة) (٢٦) استطاعت أن تخبئ في خاتمتها للقارئ الإدهاش والرؤية الموحية القائمة على التخييل الذي يفضي إلى صورتين متناقضتين لبطل القصة من الناحية الأخلاقية فهو رغم خوفه من سرقة حذائه الجديد أثناء أداء صلاة العيد يتخلى عنه ويأخذ الحذاء الآخر القديم الموجود بجواره فيرتسم له داخل مقاصد السياق القصصي ملامح المؤثر على نفسه الذي ترك حذاءه الجديد للرجل الفقير صاحب الحذاء القديم بينما يرسم له عنوان القصة (سرقة) باعتباره عتبة نصية أولى صورة مغايرة تماماً توحي بهوس الرجل في السرقة إلى حد تخلى فيه عن حذائه الجديد ليسرق حذاء آخر حتى ولو كان قديماً وهذا الوميض الذي ينفتح على التأويل ويتمرأى فيه بأكثر من ملمح وأكثر من صورة للشخصية القصصية وما تنطوي عليه أوجه نشاطاتها النفسية والذهنية وأفعالها المصاحبة يضيف ثراءً تعبيرياً لهذا النص رغم ما أصابه من استطالات وزوائد في سياقه السردي في حين أن بعض القصص الأخرى رغم عدم وقوعها بفائض السرد وامتثالها للقص القصير جداً إلى حد لامس فيها التكثيف الومضة الشعرية لكنها خلت من الإدهاش واكتفت بالحفاظ على الرؤية التي قدمها الكاتب في ضوء شمعة قال فيه : (أوقد شمعة، وفي ضوئها أخذ يكتب القصيدة،احترقت الشمعة،احترق الشاعر، وبقيت القصيدة...) (٢٧) ..

إن الدكتور أحمد زياد محبك في نجومه القصصية القصيرة رغم خفوت شعاع بعضها سعى إلى إنارة المعنى أكثر من المبنى علّه يكسب الرهان عبر مقولة ما زالت عصية على الغياب وهي تصر على أن البلاغة في الإيجاز...

وبذلك ينحاز القاص محبك إلى البصيرة أكثر من البصر الذي خدع بطل قصته ((المنظار)) بعدما كذبت عليه عيناه وهو ينظر إلى ساهرة الليل فاعتقد أن سهرها من أجله لكن عدسات الرؤية المقربة كشفت له أنها تصلي وتسهر مع عاشق آخر في محرابها.. وبذلك ينفتح السرد القصير جداً على المطلق الذي يعاود في قصة (نافذة مفتوحة) الانفتاح مرة جديدة ومن غير ستائر كما يقول الكاتب والنافذة المفتوحة على الحياة وموجوداتها هي رمز للتواصل معها كما يعبر بيير داكو ولا يفوت القاص محبك في بعض قصصه الأخرى تسليط ضوء الانتباه على المهمل والهامشي معيداً إياهما إلى متن الاعتبار في ظل حياة عصرية بالغة في ضوضائها وتعقيداتها سعى إلى رصدها وتصويرها في مئة وثلاث قصص لم تكن في مجملها ممتثلة لمساحة سردية قصيرة جداً رغم أنها في جلها جاءت مراهنة على سياق لا يسهب في القول لكنه يومئ ويوحي وينفتح من خلاله ضيق العبارة على تكاثر المعنى الذي ارتجاه الدكتور محبك وهو يرسم نجومه الصغيرة في فضاء ثالث مجموعاته القصصية القصيرة جداً التي حاول عبرها التنويع في معمارية القص فقدمها تارةً مقطعة بمتوالية رقمية كما في قصة (وحدك)..وقدمها تارة أخرى على شكل حكايات يفصل بينها أشكال ومربعات صغيرة كما في قصة (حكايا الكتاب) وتارةً ثالثة لجأ في تقديمها إلى عنوان رئيس ثم أتبعه بعناوين فرعية كما في قصة(شموع معطرة) التي انبثق عنها عناوين (الشمعة والقصيدة – في ضوء الشمعة – الشمعة والمدينة – هي والشمعة – أنار الشمعة – هي والشموع – لا تشعلي الشموع – شموع الميلاد..)..

كل ذلك أفضى إلى تشكل لوحات اعتمد فيها القاص محبك على التكثيف الشعري إلى جانب الاختصار والإيجاز القصصي وتكرار العناوين فيها يبئر الإيقاع والدلالة كما ألمح رومان جاكسون في حين أن القصص الأخرى تمضي بدلالاتها خارج إسار هذا التبئير عبر نص لم يتجاوز حدود التجريب بعد .. حاول من خلاله القاص أحمد زياد محبك أن يفاوض ضيق العبارة القصيرة جداً بإيحاء لا يتطاول إلا من كنف المعنى داخل سياق مأخوذ بالتضاؤل فلا يتشكل صوته بيسر ولا ترتسم ملامحه بسهولة كما أن القديم فيه لا يموت والجديد ولادته عسيرة كما يقول أنطونيو غرامشي..

وكما تؤكد وقائع الحياة أيضاً...

هوامش ومراجع

1. دفاتر آدم الصغير – قصص صالح الرزوق – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨٠ – ومجموعة مجنون زنوبيا لصالح الرزوق – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٨٥
2. دفاتر آدم الصغير – شيء كالمقدمة ص٧
3. المرجع السابق – قصة أسنان المهرة ص١٩
4. مجنون زنوبيا – قصص صالح الرزوق – قصة الشعلة ص٦١ – ٦٢
5. المرجع السابق – قصة مجنون زنوبيا ص٤٣
6. المرجع السابق – قصة العسل البري ص١٠٠
7. مجموعة فرعون الصغير – قصص محمود تيمور – سلسلة كتب للجميع – القاهرة ص١٩

٨. مجموعة أحلام سين التسويف ــ قصص محمد بسام سرميني ــ دار الجليل ــ دمشق ١٩٩٢ ــ ومجموعة قصص فرسان ما بعد المعركة ــ قصص محمد بسام سرميني ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ٢٠٠٢
٩. البداية في النص الروائي ــ صدوق نور الدين ــ دار الحوار ــ اللاذقية ١٩٩٤
١٠. مجموعة قصص فرسان ما بعد المعركة لمحمد بسام سرميني ــ قصة على خطوط التماس ص١٣
١١. المرجع السابق ــ قصة سوق الفلسفة ص٢٩
١٢. المرجع السابق ــ قصة ثقب كبير في جدار صغير ص١٠٦
١٣. المرجع السابق ــ قصة نكهة قهوة لرجل حالم ص١٠٢
١٤. بحوث في الرواية الجديدة ــ ميشال بوتور ــ ترجمة فريد أنطنيوس ــ دار عويدات ط٢ ــ بيروت ١٩٨٢
١٥. الكلمة في الرواية ــ ميخائيل باختين ــ ترجمة يوسف حلاق ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٨٨
١٦. مجموعة الأخطاء ــ قصص بشار خليلي ــ مطبعة دار عكرمة ــ دمشق ١٩٩٩ ــ ومجموعة قصص حليب حلب للكاتب نفسه ــ مطبعة دار عكرمة ــ دمشق ٢٠٠٦
١٧. جماليات المكان ــ غاستون باشلار ــ المؤسسة الجامعية ــ بيروت ١٩٨٤
١٨. مجموعة قصص حليب حلب ــ بشار خليلي ــ قصة حليب حلب ص٩
١٩. عالم الرواية ــ رولان بورو نوف وريال أونيلية ــ ترجمة نهاد التكرلي ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد ١٩٩١
٢٠. مجموعة قصص حليب حلب ــ قصة حليب حلب ص٩
٢١. الكتابة بدرجة الصفر ــ رولان بارت ــ ترجمة نعيم حمصي ــ وزارة الثقافة ــدمشق ١٩٧٠
٢٢. مجموعة قصص حليب حلب ــ قصة حليب حلب وقصة أغنية سهير ص٩، وص١٢
٢٣. مجموعة نجوم صغيرة ــ قصص قصيرة جداً ــ الدكتور أحمد زياد محبك ــ مطبعة الأصيل ــ حلب ٢٠٠٨
٢٤. الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ــ إدوار الخراط ــ دار الآداب ط١ ــ بيروت ١٩٩٣
٢٥. مجموعة نجوم صغيرة ــ قصة ملحمة الحادي والعشرين ص٣
٢٦. المرجع السابق ــ قصة سرقة ص٣٧
٢٧. المرجع السابق ــ قصة الشمعة ص٣٠

□□

مدينة الشعر

خالد علي مصطفى

≥ تذهب إحدى الروايات إلى أنّ الشاعر (ذا الرُّمّة: غيلان بن عقبة ٧٧-١١٧هـ) توفيَ بسببِ من نفور ناقته في الصحراء، وعليها طعامه وشرابه. وما زالت تنفر ويتبعها حتى مات.
الأغاني: ١٨: ٤٣

≥ ذكر د. يوسف خليف في كتابه (ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء، ص٩٩) أنّ شجرةً في مداخل الدهناء، في الطريق إلى اليمامة، يعرفها البدو باسم (ذي الرُّمة)، ويقولون إنها الشجرة التي ماتَ عندها، وكتبَ فيها شعره.

≥ وصف الشاعر بلال بن جرير إحدى قصائد ذي الرمة بأنها "مدينة الشعر".
الأغاني ١٨: ٣٣

∂

الصمت وحقائق البرق

في الساعة الأولى من المساءْ
طرقتُ بابَ خيمةٍ مرقعَهْ
ـ "أليسَ ثمّ من أحدْ؟"
تدحرجَ الصدى
في قطراتِ الظلّ بين الحبل والوتدْ،
ولم يلحْ وجهٌ، ولم يَنِدَّ صوتْ.
وارتجّ في فمي صراخٌ جائعْ:
ـ "أليسَ ثمّ من أحدْ
يُعيد ناقتي إليّ؟"
تدحرجَ الصدى
على الرمال وابتعدْ.
تمدَّدَ القتلى على جفوني
في حفلةِ الأشباحِ والغيلان والسعالي،
وَصبَّتِ الشمسُ تميمة من اللآلي
في رُمّةِ الحبل الذي أجرُّ بهِ خيالي.
لربما يُطلُّ وجهُ (مَيْ)
من هودج على سنام ناقتي الشريدَهْ،
ونصعدُ الوادي معاً
إلى ظلال الشجرهْ
حبيبةً،

نجيبةٌ، قصيدَهْ
والفجرُ يدعونا بصوتِ بُلبلٍ وقُبَّرَهْ!

الصوتُ جفَّ في القِرَبْ،
والماءُ ذكرى في عساليجِ العِنَبْ(١)
تَرَجْرَجَتْ في القلبِ نجمةٌ،
وانهمرت على فمي:
ـ "قولي لهم، أيتها الخيمةُ، إنّي جئتُهمْ،
علّقتُ في قلادتي تميمةً(٢)
مشحونةً بالدِّمَنِ المبعثرهْ
لكنني لم ألقَ من جوابهم
غيرَ الصدى في مقبَرهْ!"

الصمتُ في الجبالِ والأوتادْ،
والصمتُ في رأسيَ زوبَعَهْ،
تطيرُ من فضاءِ قوقعَهْ
إلى بقايا النُّؤْيِ حولَ خيمةٍ مرقَّعَهْ!(٣)

الشمسُ قصَّتْ شَعْرها
وَعَبَّدَتْ بهِ الرمالْ ـ
لم توقدِ النيرانُ في التلالْ،
لا ركْبَ يحمَدُ السُّرى...
ـ "دَعْها!.. وَسَلِّ الهمَّ عنها!.."
ـ "كيفَ؟.. والتميمةُ التي
في عُنقي تسوقني إليها؟
أسمعُها هنا
أسمعها هناك
تُشعلُ في أصابعي
جمرَ الغضا والشيحِ والأراكْ!"

ملأتُ قربتي بوجهِ (مَيْ)،
رسمتُ ناقتي على عينيْ،
والنّعلُ يقرعُ الحصى..
لا صوتَ، لا أصداء؛
ـ "أنتَ الصدى والصوتْ!"
لا نارَ، لا عنقاءْ
ـ "النارُ فيكَ أنتَ؛ منكَ تُبْعَثُ العنقاء!"
قد ضاعتِ الدهناءُ واليمامَهْ
ـ "أنتَ الضياءُ فيهما،
وأنتَ للقصائدِ العلامَهْ!
هناك... أو هنا...
يلوحُ وجهُ (مَيْ)
وناقةٌ شريدَهْ!
هيا ارتحِلْ نعامةْ
تُرقرقُ الندى على الخيامْ،
وتطلقُ القصيدَهْ
من بُرْقةِ الدهناءِ حتّى بُرقةِ الشّآم!(٤)":

... ...

ـ "ما بالُ عينِكَ منها الماءُ ينسكبُ؟"(٥)

... ...

ـ "ما أنتَ والدمعَ، يا مَنْ وجهُهُ خَرِبُ
وتحتَ أسمالهِ تجري الذنوبُ، فلا
نارٌ تُطهِّرُها، أو موردٌ عَذِبُ
البابُ خلفكَ؛ عُدْ من حيث أتتْ
بكَ الطلولُ، وقُطعانٌ بها تثِبُ
أجئتَ ترْهَنُ ماءَ العين من عَطَشٍ؟..."

... ...

ـ "كأنّهُ من كُلَى مَفريَّةٍ سَرِبُ(٦)
أمضي وراءَ دمي في ظهرِ ناجيةٍ
حقائبُ البرقِ في عينيَّ تصطخبُ
وأسمعُ الغيثَ من أقواسِ عِتْرَتِهِ
يَميحُ من قبلِ أن تأتي بهِ السُّحُبُ
أغوصُ في البحرِ، صَيْدي من لآلئهِ
أطيرُ دون جناحٍ فوقَ ما يَرِي المُذنبُ
وذاكَ عبقرُ، يأوي تحتَ خاصرتي
أكواخُهُ بقدورِ الشّعرِ تلتهبُ!.."

... ...

ــ "هيّا اطردوهُ!.. لقد شطّ الجنونُ بهِ
فلا يرى قمراً... إلا لـه ذنبُ!..."

... ...

أمضيْتُ ليلي خارجَ المدينهْ
في حانةٍ يُديرُها شيوخ أصفهانْ:
الثلجُ يسترخي على لِحاهُمُ،
وفي فمي رسالةُ أهلها البريدْ،
وليسَ غيرَ ناقتي رسولها...
(ميّةُ) تنتظرْ،
والدِّمَنُ التي تُطِلُّ من وراء الدمع تنتظر،
والكأس في يدي
لم تدرِ ماذا تنتظرْ!
أيتها الرسالةُ السجينهْ،
أيتها الريحُ التي تحومُ في تابوتها السكينهْ،
أيتها الحمامةُ التي تبحثُ عن منقارها ـ
تجَمْهرَ المسافرون يقرؤون لوحة الإعلانْ:
ـ "الجسرُ عاطلٌ،
وخمرُ أصفهانْ
تفورُ في الدنانْ
حتى يحينَ موعدُ الأذانْ!..."
الليلُ مهرجانْ،
الليلُ يَهْمي من صُنوجِ راقصَهْ
وحولها يُصفقُ الشيوخُ صائحينْ:
ـ "جُلْبانْ، جلبانْ، جلْبانْ!.."(٧)

... ...

●

الجنائن المُعَلّقة

بين سكون الخيمةِ المرقعهْ،
وضجة السكارى،
سألتُ كلَّ "عارفٍ" عن ناقتي.
أجابَ حادٍ:
ـ "أنا آتيكَ بها من أيِّ مُنْعَرَجْ
لقاءَ أبياتٍ على الهزجْ!"
وغابَ ثمَّ لم يَعُدْ.
وقالَ صاحبُ البريدْ:
ـ "ذاك أمرٌ هَيِّنٌ
لديَّ هدهدٌ أمينْ
يُجيئني من مأربٍ بالنبأ اليقين!"
وغابَ ثمَّ لم يعدْ.
وجاءَ من أقصى الرمال قارئ الأثرْ:
ـ "خرائطُ الصحراءِ في يَدي
تلقط كلَّ نأمةٍ
حتى دبيبَ النمل في الحفر!"
وغابَ، ثمَّ لم يعدْ.
لكنَّ صوتَ الشنفرَى
أنذرَني مُبَشِّراً:
ـ "يا أيها المغفّلُ تسألُ ما لا يُسألُ
هم يرتجون غايةً غيرَ التي تُؤمّلُ؛
فاسمعْ مقالَ شاردٍ بصدقهِ مُسَرْبَلُ:
ربيئةُ العلبِ على عينيكَ صقرٌ أجدلُ
وفي دماكَ كُوّةٌ تهبُّ منها الشمألُ
ومنكَ تشرقُ الشموسُ ثمَّ فيكَ تأفلُ
في كلّ كفٍّ من يديكَ يستفيضُ جدولُ
الكونُ أنتَ.. إن رحلتَ فهو فيكَ يرحلُ!"

... ...

وانفتحتْ حانةُ روحي ـ
ناقتي نديمي،
ومَيٌّ في مدامعي مشهودةٌ شهيدهْ،
ونحنُ للكؤوس عِطرُها:
حبيبةٌ، نجيبةٌ، قصيدَهْ،
والروحُ في الأجسادِ من سمائنا الوحيدَهْ!

... ...

منفايَ أنتِ، مَيُّ، منفاكِ أنا
كلاهما بعضٌ ببعضٍ احترقْ.

أراكِ في الأمطار كلما استغاثت الأمطارُ بالأطلالْ،
أراكِ في قوائم الغزالِ، وَهْيَ تسبقُ النّبالْ،
أراكِ في مواردِ القُطعان،
في مصادرِ القطعان،
حين تنقلُ الماءَ إلى الشّفقْ!
أقولُ: كيفَ ضاعَ وجهي قبلَ أن تضيعَ ناقتي؟
لكنّ صوتَ (مَيْ)
يَجيءُ طافراً حدودَ مُقلتيْ:
ـ "حفظتُ وجهكَ المعفَّرَ النحيلَ في زجاجةٍ؛
عَطَّرْتُ من غبارهِ
وجهي، ضفائري، وَسَحْقَ ثوبي،
ورحتُ أقتفيكَ فِيَّ ـ
أينَ تستديرُ أستديرُ؛
أنا الأسيرةُ التي تُطاردُ الأسيرَ!"
أسمعُ، يا حبيبتي، قرْعَ النّعالِ بالحصى،
وأذرعُ الأشباحْ
تبني سجوناً للرياحِ في أضالعي،
وتمنعُ الناقةَ أن تصَفِّقَ الجناحْ!
ـــ "أنتَ الذي حاصرتَ وجهي بالتمائمِ؛
ارمِ القلادةَ التي تحملُها
يَفتحْ لكَ الفضاءُ وجهي، قامتي، وقلبي!"

... ...

أواهُ يا مدينةَ القصائدْ!
أيتها الحبلى بألفِ ناقةٍ
يسوقها ألفُ قمَرْ،
أيتها الثكلى التي بايعْتْ تحتَ الشَّجَرَهْ
ها أنتِ تحرسينَ أحفاداً يُبَرْعِمونَ في الغصونْ،
يُثرثِرونَ،
يَكبُرونَ،
يخرجونْ،
يستدْرجونَ كلَّ قلعةٍ ومُفترَقْ،
وحين يتعبونَ يوقدونَ شمعةً
في آخرِ الشوطِ إلى الشّفقْ!

... ...

و(ميُّ) تسري في جذورِ الشَّجَرَهْ،
حتى إذا استوت على سريرِها في الثّمَرَهْ
توَهَّجَ الأحفادُ في الجنائنِ المعلَّقهْ ـ
زنبقةٌ تلتفُّ حولَ زنبقهْ.
لكنّ وجهَ الشّجرهْ
مرتجفٌ في زَبَدِ الليلِ، ومن مصائدِ الأشباحْ،
وناقتي تنفرُ من يدي،
ولم يُجبْ أحدْ.
الصمتُ جَمرٌ مُظلمٌ
وقهْقهاتُ الحبلِ ثلجٌ من مَسَدْ؛
وانتقلتْ عربدةُ السّكارى
من حانةٍ في خارجِ المدينهْ
إلى صريرِ البابِ فقصيدتي الحزينهْ!

... ...

⊂

الساعة الأخيرة

يا ناقةَ اللهِ إلى الجنائنِ المعلّقهْ،
أيتها البصيرةُ التي إليها ترحلُ البصائرْ
رأيتُ في سُرايَ كيفَ تُسحَقُ العظامْ:
عظامُ مَن ماتوا على أحلامِ أمّهاتهمْ،
عظامُ من تدحرجتْ رؤوسُهم
قبلَ الجلوسِ في ظلالِ الشَّجَرهْ،
عظامُ مَنْ رَمَوا شِباكَهم
في صَخَبِ البحرِ، ولم يعودوا،
عظامُ من تسلقوا أعمدةَ الجراحِ ثمَّ اسّاقطوا
موتى على أرصفةِ الشوارعْ
إنّي أراهمْ يُسرجونَ في الدجى عظامَهمْ
ينتظرونَ عودةَ المراكبْ،
ينتظرون أن يُرفرفَ القطارُ بالحقائبْ،
ينتظرون أن تهبَّ الريحُ من ثقوبِ قبعاتهمْ.
وحين ظلَّ البحرُ صاخباً وفارغاً،
ولم تلُحْ بشائرُ القِطارِ في الأفُقْ
غابوا، ورقّعوا جراحَهم بالشّمعِ والخِرَقْ؛
كانت عظامُهم تُضيءُ للمُهاجرينَ وحشةَ الطرُقْ!

... ...

يا ناقةَ اللهِ، أما رأيتِ كيفَ تُسحَقُ العظامُ؟
ـ "لم يبقَ في البرجِ سوى ساعتكَ الأخيرهْ

أما ترى عظامَ من ماتوا تُضيءُ في غصون الشَّجَرَهْ
أما ترى (مَيّة) في أعراقها
تُرَقْرِقُ الندى
على سنامِ الناقةِ الشَّريدَهْ..."
كلتاهُما بعضٌ ببَعضِ احترقْ.
ومـا أزالُ تائهـاً فـي زحمـةِ السرابِ والشوارع البعيدَهْ
وصوتُ (ميٍّ)، كالغزالِ، طافرٌ
يقرعُ مَسْمَعَيَّ أن أغادرَ الخِرَقْ
وليس في حقيبتي عباءةٌ جديدهْ!

... ...

أواه يا رأسي!..
أنا الذي انتزعتُ منكَ قلباً يافعاً
لم يَتلوَّثْ بالغروبِ والشروقْ؛
من منكما القَدَحُ؟
من منكما الشَبَحُ؟
والقلبُ نصفانِ: وكلٌّ طائرٌ
لم يدرِ أينَ عُشُّهُ؛
في خيمةٍ مرقَّعَهْ
أمْ في الحدائقِ المعلّقهْ؟!

... ...

أيتها الناقةُ! يا وجهي إلى وجهي! أما
تُقرّبينني إلى هزيعيَ الأخيرْ؟
تَمَدَّدَ القتلى على جفوني
وَغَنَّتِ العظامْ:

ــ "سَبَّاً يداكَ، وذكرياتُكَ بُعثِرَتْ أيدي سَبأ
في كلِّ وَمْأةٍ إصبع نبأ يُزاحِمُهُ نبأ ــ
خبراً تنادي، أم تنادي في اغترابكَ مبتدأ؟
وأتيتَ، لا تدري بأنَّ الموتَ فيكَ قد اختبأ!
لم يبقَ من لقطِ الحصى إلا أباريقُ الظمأ!(٨)
وسرابُ راحلةٍ توَهَّجَ لحظةً ثمَّ انطفأ...
صدأ سِنوكَ الأربعونَ، وحلمُكَ الآتي... صَدَأْ!"(٩)

... ...

من وحشةِ الطريقْ،
من صافرةِ الرحيلْ،
من قِلّةِ الزادِ،
ومن تراشُقِ القوافي،
أقمتُ برجاً راحلاً في جسدي النحيلْ،
والدمُ ــ بينَ الموتِ والميلادِ ــ خطٌّ تائهْ
وبرزخٌ أغلقَ بابَه عن الدليلْ
وها أنا أرى:
هناكَ بعد ألفِ عامْ
قصيدةٌ أخرى أضاعتْ ناقةً في بحرِها،
وشاعراً تأكلُ من جفونهِ شوارعُ المدينهْ
يبحثُ عن (ميٍّ) تحتَ قنطرَهْ،
ولا يرى إلا ثُمالَهْ
أهْرَقَها الكأسُ على أوراقهِ المبعثرهْ.

... ...

أعرفُ أنّ سَكرَتي امتحاني؛
أعرفُ أنّ ناقتي تَحملُ عنّي قِربةَ الزّمانِ؛
و(ميُّ) تحدوها إلى مدينة (الأغاني)؛
أعرفُ أنّ رأس صولجاني
حديقةٌ يأوي إليها كلُّ مخلوعٍ بلا مكانْ.

بغداد ٩/٩/١٩٩٩

إشارات

(١) عساليج العنب: الغصون الرفيعة التي تتفرع من ساق الدالية.

(٢) حين كان ذو الرمة طفلاً علّقتْ أمّه تميمة في رقبتهِ، أملاً في شفائهِ من داءٍ ألمَّ له.

(٣) النُّؤي: أخدود حول الخيمة يمنع مياه الأمطار أن تتسرّب إليها.

(٤) بُرقة الدهناء، برقة الشآم: قياساً على (بُرقة ثهمد) في مطلع معلقة طرفة بن العبد. برقة: الأرض المرتفعة. الدهناء: موطن ذي الرُّمة في الجزيرة العربية.

(٥-٦) مطلع بائية ذي الرمة (أطول قصائده، وأحفلها بوصف الصحراء وحيواناتها).. لم يقرأ منها، أمام أحد خلفاء بني أمية، غير هذا المطلع؛ إذ أوقفه الخليفة عن الإنشاد، وأمر بطرده من مجلسه، ظنّاً منه أنّ البيت إشارة إلى عيْن له مصابة بسقوط الدمع، الأبيات التي تعقب الشطر الأول على لسان الخليفة، والتي تعقب الشطر الثاني على لسان ذي الرُّمة، رداً على موقف الخليفة.

(٧) جلبان: اسمٌ لـ(راقصة) قبل سطرين

(٨) لقط الحصى: إشارة إلى بَيْتَيْ ذي الرمة:

عشيّة ما لي حيلة، غير أنني
بلقط الحصى والخطّ في التُّربِ مولعُ
أخطُّ، وأمحو الخطّ، ثمّ أعيدُهُ

بكفّــيَ؛ والغربــانُ فــي الــدار وُقّــعُ

(٩) توفيَ ذو الرمّة في الأربعين من عمره.

□□

سؤال الورد

محمد وليد المصري

على كفِّ أنثى..
يذوب الجمال..
يضيء النبيذ شهيّاً..
فيولد في الوجنتين هلال..
يبوح بأسئلة الوردِ،
ينأى
فيصحو الجواب على البوح،
ينبعُ في الشعر..،
جمرُ السؤالْ..
ــ إلى أيِّ ناي،
أطوّف روحي....
وأنتِ النشيد المعندل في بوحهِ..
المستحيلْ
أطيرُ..،
فتبتعدينَ،
أعودُ،
فتشتعلينَ،

فأرجع صوب عصيٍّ جميلْ..
يهاجر بوحي....
سرابٌ شفيفٌ،
فأقبس من نايها..،
شمعدان الخيالْ..
ــ حمامٌ يحجُّ..،
وماءٌ يصلي..
وصفصافةٌ لا تنامْ..
وأنتِ البعيدُ الممنمُ في الكأس،
والصمتُ..،
حين يطيبُ الكلامْ..
تدورين في الياسمين،

أدوخُ..،
وأصحو..
أراكِ على بعد وردٍ..،
ثريّا..
تذوّب دمع الغمامْ..
وأعرفُ:،
أنّي على موعدٍ..،
قادمٍ في المنامْ...
ــ قصيدٌ يحنُّ،
وكأسٌ يُجنُّ،
ونايٌ يئنُ،
وأنتِ النشيد القصيُّ،
القريبُ،

وفيض الكروم بأسرارهِ....
في خوابي المدامْ..
ـ مدىً من شفيف المساءِ،
وأنتِ...
كتابان من غزلٍ..،
وروحْ...
يغنّي الحمامُ،
وفي الضفّتين..،
يبوحْ...
تعالي..
ففي مفرداتي..
يصلّي الحمامْ...
تعالي..
الغناء أليف الأصابع،
حين تكاشف ثغراً..،
تواعد بالخصبِ،
فاستأثر القبلة الألفَ،
أيقظ غفلة ليلهِ...
واستعادْ..
مدىً،
غابَ،
أو ضاعَ من لياليكِ،
يا شهرزادْ..
خمورٌ "البابلِ"،
كي نرجع الخصب للعشق،
والعاشقينْ..
ونحلم فيما اختفى..
من دم الوردِ،
أو غارَ في ظلماتِ السنينْ..
حنينٌ حنينٌ..
وخمرٌ "البابلِ"،
تأتي العذارى..
فتوقظ "تمّوز" من نومهِ..
مرحباً..،
مرحباً..،
يملأ الكون خصباً..
وماءً..،
ينادي: العذارى..
ـ سنولم للصبح مائدةً..،
من نبيذ النباتِ،
وشهد البناتِ،
وحيٌّ على ياسمين الحنينْ..
سنعرى أمام السماء،
ونؤوي إلى حانةٍ..
غزلت بردتها من قمرْ!!،
واستراحت على وردِ كاسٍ..،
تعالوا..
خذوا بُردتي..،
فالهوى ديمةٌ،
نأيُها:
أنتما..
والمطرْ!!!!

***

حنينٌ حنينْ..
وأنت انتظاري المبينْ..!!
وموردُ شعرٍ..،
يوضّئ غزلانه البيضَ..،
والياسمينْ..
يغنّي..
فألمح قلبي..
مدلّى...
على شجرٍ من أنينْ..
حنينٌ حنينْ..
تمدّين كفّاً..
بكفّي..
فأعرفُ..،
أنّ القصيدةَ عبّتْ تراتيلها..،
من سواقي الوتينْ...
أحبُّكِ،
يا امرأةٌ..،
قال قلبي:
أنا البيتُ،
طوفي..
وهزّي شغافي..
طوافك دنيا..
وكونٌ أمينْ..

مونولوج لخطاي المرتبكة

علي حداد

≥ في الطريق إلى (وطني)
تتقمصني رغبة
أن أهزّ شبابيك طيبته هامساً:
ـ وطني... أيها المبتلى بتباريحنا، ومحبتنا
أتعبتنا الأغاني التي ضيعتنا وضاعت بنا.
أتعبتنا الأماني التي لم تعد تتذكرنا
أتعبتنا البلاد الغريبة
وهي تكنس آثار أقدامنا
فمتى نتوسد ذيل عباءتك الوارفه
وننام
دونما قلق... أو حقائب؟؟

≥ في الطريق إلى (البيت)
يكسرني الشجو نصفين
نصفاً أساكنه غربتي وضجيج العيال
وآخر ينأى بروحي، لتدخل بيتاً قصياً
ترمم جدرانه بالحنين.
وتفرش في العتبات بقايا السنين
وتزرع بين شجيراته
غصن أمنية: أن نعود.

≥ في الطريق إلى (الشعر)
كنت أجادل صحوي، وأكتب محوي
وأرقب فيضاً من الصبوات التي تتراكض نحوي
فيكسرها قلق يتأبطني... لا يريم.

≥ في الطريق إلى (الحب)
أبكي كثيراً، وأنسى كثيراً
وأضحك جدّ قليل!
وأكتب:
إن خطاي التي أدمنتها حماقاتها
لم تزل طفلة!.

≥ في الطريق إلى (الحزن)
يذبل وجه المرايا
فتهبط ريح المساءات معتمة،
والكلام جليد.
أيها الممكن المتبقي لنا من يقين.
كيف تسمع أناتنا وهي مقرورة
مثل قافية
لم تقل ما تريد؟!.

≥ في الطريق (إليّ)
تكررت خمسين حولاً
ولمّا أقل عثرة المفردات
على شفتيّ.

≥ في الطريق إلى (الصمت)
أطفئ قنديل بوحي
وأركن ما تحتويه الشجون
على ما تبقى لها من رصيف انتظار
وأدلف باحته واهناً... كالغبارْ.

صنعاء ٢٠٠٧/٦/١٣م

□□

قصيدتان تجمعان الشتات

رانيا جمال الدين

حلم

في كوة بين النجوم
واريت رفات الروح المعذبة
وتحت وقع الخطا
خطا الأسئلة المنهكة
وعودة الأجوبة المتعبة
فقدت نعمة السمع
فلا تطرق حزني البعيد بعد الآن
ألأن صوابك تقاطع مع الزمن الخطأ؟
أم هي استحالة المسافة
فلم تعد قابلاً للتفاعل
في بوتقة الحزن ثانية
وبين ارتياب الموت وعبثية الحياة
على رؤوس أحلامي مشيت
كي لا تنفرط جعبتي
فأسقط في امتحان جمع شتاتي ثانية

أو لملمة أشلائي المبعثرة
كي لا يتفشى الحزن بوحا
على صفحة السماء الزرقاء
تراني أردت أن أنفرد بالغيوم
في خلوة خاصة
أهيئ لها موقداً وشموعاً
أم أردت أن ألفق لها قصة حب
فوجدتني على يديها
أتقن لغة التخاطر
أنتمي للنرجس حيناً

وحيناً لنواة الثمر
أأتمر بأمرها
وأنهمر إذا مسني
صوتها
فأمتد جذراً في التراب
وإلى الأعلى أصعد
أحلم بالربيع..

***

ذاكرة الجذور

يحدث أن تتنكر الرجولة لسخائها؟!
ربما،، نعم... لا
هي أنثى الغاب الذي أقلع عن أشجاره
واقترف الرمال
له فحولة الغيم العابر
وسطوة الزمن
على عتبات الربيع
ولها صهيل الجذور الجامحة
من أين تمتد عروق الماء
إلى ذلك الجزء الداكن..... الدفين؟!
وهل تجرؤ أن تسبر
أغواراً سحيقة للذهول
في ألم الجذور؟ أو..... ربما
تخشى انهياراً آخر في طبقات الروح؟

....

هو رجل الصمت الداكن
والعطر المبيت
يخلع ما ضاق به من صمت
أمام حفيف أوراقها
ويرتدي آخر زهرة على حافة السقوط
وهناك
على هامش القدر
تنمو شهوة البقاء
لرعشات متوحدة
فلا تفسدن ترف الوجود
بثقل نظراتك
أيها الواقف وسط انبهار تجلياتك
واثق النور:
لا تمل ظلالك على أنساغها الباردة
فلا مكان لضوئك في ذاكرتها
وحدها الورود
تشغل ذهن الجذور

□□

عنوانها قلبي
إذا اشتعل الرصيف

فؤاد كحل

عنوانها حيث اشتعالات الورود
حيث انبجاس الشمس
من خلف الحدود
حيث المطر
حيث التوقد في الرحيل إلى الغموض
حيث المدى
حيث الرياح تعيد تخصيب النهوض
حيث الصدى
حيث الجناح يروح نحو بهائه ،
هو آخر الدنيا
وأول ذروة
هو ملتقى جسدين
في وضح الدماء
هو منتهى نعشين
في غضب الهواء

* * *

عنوانها في أول الأول
في الريح والجدول
في مقلة نظرت
في بهجة ولدت
ما زال يأخذني إلى أحوالها
ويضيء لي ذهباً وفاكهة
ودهشة عاشقين
لأظل مقروءاً
ومجهولاً
كروحي في المياه
وفي السراب
وأظل أولد في الربيع
وفي الكتاب

هو دائماً تحت الثرى
هو دائماً فوق النجوم
هو قبل بدء الوجد
أو خلف الهموم
هو دائماً متوقد بحضوره
وغيابه
متوحد ببهائه
وضبابه
هو هذه الأحياء والأشياء
حين يرومها أبد
وتخطفها سدوم
هو لحظة الحرية الأولى
لشعب ناهض
وغد يخط سماءه

ويعيد تشكيل التخوم

* * *

عنوانها
مذ أنشد العصفور أغنيه
مذ عانق الوقت انبجاس النور
مذ صفقت للقلب أغنيه
مذ صار يحرس كرمه ناطور
مذ أوقدت عشتار كوكبها
مذ قيل للماء : انبثق
للنار : كوني
للمدى : هيا
لكل القادمين : توقدوا ...
أواه من عنوانها !
كم يسعد الرؤيا بسحر نسوره !
أو باشتعال دهوره !
أو بانفجاج فضائه !
أو بارتعاش دمائه !
أو بابتهاج طيوره !
أواه كم عنوانها
هذا السحاب المشتهى !
ذاك الغياب المرتجى !
هو دائماً

ما يمنح القلب المحطم
للأماكن من مرح
ما يستعير الحب من ألوان
أقواس القزح
ما تبدع الأيام عند ولادة كبرى
لحالات الفرح
ما ترقص الأشواق
إن هلت من الغيب الحياة
ما يفرح الأهلين
إن عادت إليهم نجمة
ذهبت بعيدا منذ توديع ذبح
ما يستعيد القلب للأحلام من ليل
إذا فرح صدح
ما يستمر الوقت مبتهجا
من الينبوع

حتى مستقر رحيله
ما تمنح القبلات من بعد
وما تعطي الأيادي من مجال
ما قلبها يخضر كل قصيدة
ورفيف روح
وازدهار خميلة
وتوقد العينين بالدنيا
ورقص جديلة
ما يترك النارينج من تاريخه
فوق الظلال....

* * *

عنوانها أني هنا
أن الحياة عظيمة
أن الينابيع النقية
لم تزل تروي العطاش
أن الشفاه
تعيد مجد سلامها
بوحاً
وأوردة
ولوزاً

واندهاش...
أن الرؤى
موج يطير إلى حقول الأسئله
أن الذي مازال يولد في المدى
قد صار أكثر قوة كالأخيله
ماذا تكون ؟
ولمن تكون إذاً ؟
وراء ظلالها ؟
وجمالها ؟
وعبير حاضرها ؟
وقادمها ؟
وغابرها ؟
أما منحت حروفي
أبجديات المعاني
من محابر دفئها ؟
فأبحت وردي

ثم عبأت الدنان بشهدها
ودمائها
وضيائها...؟

* * *

عنوانها وطني
ونهري
واشتعالي
وانبعاث بطولتي
ويد تلملم ذكريات الروح
عن أفق الشجر
ومبارق
وولادة
وتوحد
وصعود هم شامخ
أو قامة مشبوبة
وهدى على شرفاته
ولد العمر
كم في بهاء الوقت
من عنوانها !

كم في جمال القول !
كم في صفير الريح !
كم في بذار الأرض !
كم في عذاب الدم !
كم في حنين الأم !
كم في ضياء الشمس
كم في هطول الغيم !
كم في صعود النجم...
من عنوانها ... !

* * *

عنوانها إما سألتم
قد يكون كوكبا
ويظل يبحر
في المدى كالأشرعه
أو إن بحثتم
قد ترون ظلاله
تحت امتدادات الصدى
أو إن كتبتم
فهو حبر وجبيكم
ما بين أغنية
ومبتدأ يتوج مطلعه...
هو هكذا :
سفر القلوب إلى القلوب
زرع البذور مع المطر
رسم الوجوه على الحجر
فتح النوافذ في الصباح
بعث البراعم في الكلام
نثر الورود على عروس
وقف انكسارات الجنوب
حجب الوضوح
عن الإشارة
والهيام...

* * *

عنوانها أني هنا
ما زلت أكتب

في الطريق إلى الشفق
أني كروحي لم أزل
أطفو على سحر الورق
أني أسائل كل طير عابر
أو بسمة
أو نجمة براقة..
أو وردة
أو قبلة
أو غيمة خفاقة..
أو كلمة
أو نبضة
أو لاعج متوقد
بالقرب من عنوانها...
أني هنا
أعطي لأجنحة الطفولة روحها
أني أمد يدي نحو ربيعها
أني أوجه كل أنملة إلى جهة

وأقطف من فم الرؤيا
عناقيد النهار
أني تهيئني القصائد
لانبجاس حنانها
أو تصطفيني الأغنيات
وقد توارت خلف موج الوقت
أو تهفو إلى أرضي
غزالات الندى
أني تتوجني الرموز
على حواف وضوحها
أو تستفيق لي الشؤون
على ضفاف جروحها
أو ألتقي شفة توضح كلمة
للناهضين إلى التوحد بالنوار
أني كباقي الذاهبين إلى غد
أني أوضح حالتي
وأمد أجنحتي لها
وأصيح مبتهجا بها :

هذا المدى عنوانها

هذا
المدى
أوطانها....

* * *

عنوانها قلبي إذا اشتعل الرصيف
روحي إذا رفت على ورق الخريف
نهري على مد الزمان
حلمي وقد مرت نسائمه
على جسد الحروف
فرحي بأسراب الأمان
كشفي لأسرار الهطول...
عنوانها !
أواه كم هو دائماً
يبدو رؤى للمستحيل
ويبادرا للممكنات
ليظل هذا الكون
متقداً بأعراس
الحياة....

٢٠١٠ / ٥ / ٢٩

□□

الحبرُ يصعد ليلاً
(ورد لبابل)

يحيى محي الدين

مررتُ على حيّهم
مثل ناي بكى في المساء
عصمت جراحي عن الذكريات
وهادنت ظلي قليلاً
ولم أدْر كم نمت
في كهف روحي
ومن أيقظ النهر في الكلمات
مررت على حيّهم
عصف الياسمين بطير الدماء
ولم أدْر هل صعد الحبر ليلاً
لغايته
واستوى قمراً للأغاني
مررت على سحرهم
ما سألت الزجاج المحطم
عن وتر

كان يرسم للحب كوخاً
ويذكر ليلى وشط العرب
ما سألتُ النجوم الحزانى
عن الموت في كل منعطفٍ
ما سألت عن الماء
يغتال صمت العنبْ
كل هذا الضجيج
لأن ورود الزمان استوت
في حدائق بابل
واندحرت حاملات الحطبْ
هذه سنّة الريح
والريح ليس لها سنن

منذ سلَّ الفحيح بيثرب رمحاً
وجفّ حنين القصبْ
طلع الليل في دمنا
كالخسوف
ومثل بريقٍ أراد الضياء
فمات على عتبات الذهبْ
هذه همسة الروح
تنسى أزاهيرها جسداً
يابساً في النعوش
وتعويذةٌ سقطت
من صدى الأنبياء
وهم يعبرون حصار النّد.

يا إله المدى والطقوس الجميلة
لماذا تواريت، فاختصرتك
بما أوتيت من شهيق
جراح الخميلة
لماذا تواريت في عوسج
أسدل الفجر مقصلة للربيع
وأوصد بابه عند ابتداء الشغبْ
فتولى إمارة وردتنا
ورمى للفراش
بساتينَ من حجر ولهبْ
هذه سنة النار

تخشى سلالة جدولنا
فتنام
وفي ذهنها مائداتٌ
لأطفال نخلتنا
وأساورُ للفتيات مفخخةٌ بالغضب
يا إله الرحيق
أفضْ من كتائب وردك
فجراً جميلاً
على كربلاء التعب.

□□

أوقات ضيّقة... ومزدحمة

إسلام أبو شكير

"حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحوّل في فراشه إلى حشرة ضخمة".

بعد عدّة صباحات استيقظت الحشرة الضخمة هذه، فوجدت نفسها وقد أصبحت ساعة يدٍ معطلة.

ساعة اليد المعطلة استيقظت هي الأخرى بعد صباحين أو ثلاثة فوجدت نفسها حبّة كرز.

ثمّ كان أن تحوّلت حبّة الكرز إلى غيمة، ثمّ إلى قلامة ظفر، ومنها إلى طبق من الخزف...

ثمّ توالت الصباحات، ومعها سلسلة التحوّلات إلى أن توقّفت عند لحظة التحوّل إلى صندوق فارغ..

كانت جريمة مروّعة تلك التي ارتُكبت بحقّ غريغور سامسا الشابّ الطيّب المثقف المغرم بنيتشه ودوستويفسكي. نعم، لم تكن الجريمة مدبّرة أو مقصودةً تماماً. كانت مجرّد تجربة بالتأكيد. وكافكا كان عازماً منذ البداية على أن يعيد الأمور إلى نصابها. لكنّ الخيوط أفلتت من يديه، وحدث ما حدث.

غريغور سامسا الطيّب المثقف هو الآن مجرّد صندوق فارغ. وما من أحدٍ ـ في ظلّ هذا التنوّع الهائل الذي يشهده عالم الصناديق ـ بوسعه أن يؤكد أيّ صندوق انتهى إليه سامسا المسكين. كلّ الاحتمالات واردة. صندوقٌ فارغٌ في مكانٍ ما. العثور عليه أصبح مستحيلاً تماماً. لنقل إنه الآن في حكم الميّت. لنقطع الأمل في الوصول إليه، وليكنْ همّنا أن نتّخذ ما أمكن من الإجراءات كي لا تتكرّر المأساة. لا ينبغي أن نفسح المجال أمام أحدٍ كي يعيد التجربة مهما يكن نوع الاحتياطات التي يزعم أنه سيتّخذها للسيطرة على الموقف، والحيلولة دون وقوع الكارثة.

إنّه لأمرٌ مقرّر أن نفتح أعيننا ذات صباح لنجد ستّة مليارات إنسانٍ وقد تحوّلوا إلى حشراتٍ ضخمة، ثمّ إلى ساعات يدٍ معطّلة، وصولاً إلى الصناديق الفارغة. ما الذي يمكن أن يعنيه وجود هذا العدد الهائل من الصناديق فوق كوكبٍ صغيرٍ ضعيفٍ كهذا الكوكب؟.. لا شيء بالطبع.

من الناحية العمليّة قد لا يكون ثمّة فائدةٌ ملموسةٌ في تقديم كافكا إلى المحاكمة بتهمة الإهمال أو التقصير المفضي إلى مأساةٍ أودت بحياة سامسا، أو جعلت منه في أهون تقدير مجرّد صندوق فارغ لا يُعْرَفُ مكانه. إجراءٌ من هذا القبيل لن يُعيد إلى سامسا طبيعته البشريّة. لكنّنا مع ذلك سنطالب به. إنّه منطق العدالة الذي لا بدّ منه في النهاية.

السيّد كافكا: إنّ تحويل شابٍّ بريء إلى حشرة ضخمة ليس لعبة. صحيح أنّك لم تكن تنوي أكثر من ذلك. ومن غير المستبعد أنّك كنت تعتزم أن تعكس العمليّة فيما بعد لتجعل الحشرة تستيقظ صباح اليوم التالي لتجد نفسها وقد تحوّلت ثانية إلى غريغور سامسا طيّب. لكن انظر إلى ما حدث. سامسا لم يعد إلى ما كان عليه. بل لم يتوقف الأمر عند حدود تحوّله إلى حشرة ضخمة. إنه الآن صندوقٌ فارغ. فارغ. أتعلم معنى أن يصبح شخصٌ مكافحٌ محبٌّ لعائلته مثل سامسا صندوقاً فارغاً؟.. ألم تفكر في مصير أبويه وأخته؟..

حسناً. لا ضرورة للمبالغة في تقدير حجم الجريمة المرتكبة. لكنّ عقاباً لا بدّ أن ينزل بالرجل. ولنتذكر أنّ سامسا عانى كثيراً. لنفكر برهةً واحدةً في مقدار الألم الذي عاشه وهو يجد نفسه ساعة معطّلة. ثمّ حبّة كرز. ربّما كانت قُلامة الظفر أهون مرحلةٍ مرّ بها. تليها مرحلة الغيمة. ولكن، ليت الأمر توقف عند إحدى هاتين المرحلتين. فالحظّ العاثر للشابّ أوصله إلى أقسى ما يمكن تصوّره.

لا نريد أن نكون قساةً مثله هو، فنحكم عليه بالتحوّل إلى صندوق فارغ. صحيح أنّ أحداً لن يلقي باللائمة علينا، من منطلق أنّ العين بالعين والسنّ بالسنّ والبادئ أظلم. لكنّ قليلاً من الرحمة لن يضر. ثمّ إنّ على هذه الأرض ما يكفي من الصناديق الفارغة. لا حاجة لنا بالمزيد. هل من اقتراح إذاً لإنزال العقوبة المناسبة بالرجل؟..

لنعدْ قليلاً إلى التجربة التي أجراها على غريغور سامسا. لننتبهْ إلى أنّ التحوّل سبقته ليلةٌ مليئةٌ بالأحلام المزعجة. قد يغالي بعضهم فيتّهم كافكا بالساديّة، إذ لم يكتف بتحويله إلى حشرةٍ ضخمة، بل جعله يتعذّب مع مجموعةٍ من الأحلام المزعجة. كان بوسعه أن يكون رحيماً مع الرجل فيحوّله إلى ما يشاء، ولكن دون عذاباتٍ لا مبرّر لها.

إنّ اتهاماً من هذا النوع ينبغي أن يؤخذ على محمل الجدّ، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من موقف السيّد كافكا أكثر صعوبة للأسف. غير أنّ ثمّة من سيستغلّ هذه النقطة بالذات في محاولةٍ لتبرئته، أو لتخفيف الحكم عليه. سيصرّ هؤلاء على التوقف عند قضيّة الأحلام المزعجة هذه.

ـ سيّد كافكا.. هل لك أن تخبرنا عن أحلام غريغور سامسا التي رآها خلال ليلته تلك.

ـ الأحلام. نعم. الحقيقة أنّني لا أستطيع أن أذكر منها سوى القليل جداً.

ـ حدّثنا عن واحدٍ منها.. يكفينا حلمٌ واحدٌ فقط..

ـ حسناً.. الحقيقة أنّ معظم تلك الأحلام لم يكن مكتملاً تماماً. لنقل إنّها كانت نُتَف أحلام. شرارات كانت تلتمع، ثمّ تنطفئ سريعاً. واحدٌ منها فقط كان متماسكاً إلى حدّ ما.

ـ عظيم.. يهمّنا أن نتعرّف إلى هذا الحلم.. المتماسك إلى حدّ ما..

أغمض كافكا عينيه. كان متعباً.

لكنّ المأزق الذي وجد نفسه فيه دفعه إلى أن يتحامل على نفسه، ويبذل أقصى ما يستطيع من الجهد لاسترجاع حلم قديم راود خيال شخص هو الآن مجرّد صندوق فارغ في مكانٍ ما.

ـ نعم. أستطيع القول إنّه كان نائماً. غريغور سامسا. شابٌ في الثلاثين من عمره. ثمّ رأى نفسه، في الحلم طبعاً، يستيقظ. وفي الحلم أيضاً تأمّل نفسه بعد أن استيقظ، فاكتشف أنّه تحوّل إلى حشرةٍ ضخمة.

ـ إذاً فسامسا سبقك إلى فكرة الحشرة. أو لعلّه هو الذي ألهمك هذه الفكرة.

وبصوتٍ واهنٍ يكاد لا يُسْمَع أجاب:

ـ نوعاً ما..

كافكا مذنب. ولن يخطر في ذهن أحدٍ أن يطالب بإعفائه من المسؤوليّة. لكنّ شيئاً ينبغي أن يظلّ حاضراً في الذهن على الدوام، وهو أنّ سامسا ضحيّة نفسه في النهاية. الحشرة التي تحوّل إليها كانت تسكنه من الداخل. إنّها حلمه المزعج الذي ظلّ يلاحقه إلى أن تمكّن منه أخيراً.

ـ ولكن ماذا عن الصندوق الفارغ؟..

كان كافكا قد وصل إلى حدّ من الإعياء لم يعد يقوى معه على الكلام. اكتفى بإشارةٍ من يده إلى الأرض. فُهِمَت الإشارةُ على أنّها تعبيرٌ عن حاجته إلى الجلوس. لكنّه عندما عرف أنّ الفكرة لم تصلهم جيّداً استجمع قواه وتمتم:

ـ إنّه.. تابوت..

وسقط.

]

صبيحة اليوم التالي كان العالم بأسره يتناقل خبر موت الكاتب الكبير فرانز كافكا. نقلت شاشات التلفزة مراسم تشييعه، وظهرت عربة مدفع وهي تقلّ تابوته، وقد أحاطت به أكاليل الزهر.

]

وغير بعيد عن المكان كان ثمّ' رجل بدين أشقر يمسك بسمّاعة الهاتف، ويتكلّم:
ـ ستّة مليارات صندوق؟!!.. هذا كثير!!.. أنا بحاجة إلى وقت أطول لألبّي لك طلبك..!

□□

عيادةٌ صغيرة

وفاء الخطيب

منذ الصباح، لم يفارق رأسه نباح ذلك الكلب، الذي تخيله أسود اللون، وذا عينين حمراوين، تساءل:

كيف يصعد كلب إلى دائرة حكومية في الطابق الثامن؟ ربما أكون واهماً بسبب توتري. لأنني لم أنم البارحة إلا بضع ساعات. اللعنة على سهرات الورق.

يا إلهي ماذا أفعل؟ كيف أتملص من اللعب به مع رفاقي؟ لكن كيف السبيل إلى ذلك؟ لا قدرة لي على الابتعاد عنهم، لأنهم الرئة التي أتنفس منها الحياة، في هذا الجدب العاطفي الذي يحاصرني. وأن محاولاتي بإقناعهم باستبدال لعب الورق بأحاديث تهم الجميع - كما كنا نفعل منذ وقت ليس بالبعيد، قد أصبحت مثار سخرية مهينة.

هؤلاء الأولاد ولدوا في زمن القحط، والفراغ، والهوايات الزائفة. لم يشاركوا مثلي في مناقشة منطلقات ونهج الأحزاب، التي تبارت في قطع الوعود.

خسارة! كانت أياماً جميلة، على الرغم من حملها الكاذب، وقراءتها المتلعثمة. لكن هل يتراءى الكلب الأسود لجميع الذين خسروا الرهان مثلي؟

ارتفع صوت النباح في أذنيه. فخرج من غرفته مشتتاً، واتجه إلى غرفة سمير ورندة، متكهناً برودة فعلهما المتزنة، إن هو أقدم على سؤالهما عن الكلب ونباحه. فهما بالنسبة إليه، الموظفان الأقل مكراً ونميمة في الدائرة.

لسوء الحظ، كان عماد المفتري يحتسي القهوة معهما، لا بد أنه يتلو عليهما تقريره الطازج عن آخر أحداث الدائرة.

الساعة تقترب من الحادية عشرة، وهو لم يقدم على إضافة أية إخبارية، إلى تقريره إلا إذا كانت من العيار الثقيل.

حسناً، سأزور هدى. فهي منذ مدة تتودد إلي. سبحان مغيّر الأحوال. لو أنني أعلم لماذا غيرت أفكارها بعد رفضها الزواج مني قبل عامين. لا يهم. إن رفضها لا يقلل من عاطفتي تجاهها. لازالت في نظري أجمل الجميلات.

ـ أهلاً سيد أمين، تفضل، هل تشرب القهوة أم الشاي أم الزهورات؟ أشرقت ابتسامتها بنور دافئ، أيقظ فيه حلماً جميلاً. كانت ترتدي تنورة قصيرة مخططة باللونين الأبيض والكحلي، وبلوزة بيضاء ناصعة. ذكرته بمضيفات الطيران، اللاتي يراهن في التلفزيون وفي المجلات.

ـ أشكرك. زهورات لو سمحت.

ـ كيف حالك؟ ما جديدك؟

ـ لا شيء. أخذ صوت النباح يعلو من جديد في رأسه. صمت برهة. ثم نقل نظره بينها وبين السقف، بشرود أزعجها:
ـ هل تسمعين شيئاً؟
ـ هل أسمع شيئاً؟ عمن؟ ماذا؟ لا يا سيد أمين. أنا في مكتبي، ولا أعطي أذني لأحد، أنت تعلم ذلك حق المعرفة.
ـ عم تتكلمين؟ أنا أقصد.. النباح. هل تسمعين أي نباح هنا؟ إنني أسمعه، أجل إنني أسمع نباحاً متقطعاً. لكنني لست متأكداً.
ـ ما بك أستاذ أمين؟ نباح هنا؟ حاولتْ أن تبتسم، لكن مرارة ابتسامته الحائرة أجبرتها على التراجع
ـ رُبــ.. ربما يأتي الصوت من الأسفل. راحتْ يدها تلاعب شعرها، في ما عيناها تستكشفان ملامحه خلسة.
ـ ربما تتوهم.
ـ قد يكون. أفكر أحياناً بأنّ الصوت مجرد وسواس يغالطني، لكنني سرعان ما أسمع نباحا مقيتا.
ـ مسكين. ليتني أستطيع مساعدتك سيد أمين.
ـ أرجو أن ترفعي الكلفة بيننا، أنت إنسانة رائعة يا هدى.
ـ أشكرك، لكنني منزعجة من أجلك.
ـ لا عليك. لقد حصل لي هذا المكروه من قبل، ثم زال.
ـ الحمد لله، معَ من تسكن اليوم؟
ـ اسكن وحدي. تعلمين بأن والدي تزوج، وكذلك أخواتي.
وضعت هدى أمامه كوب الزهورات، ووضعت في الكومبيوتر CD فانبعث صوت عبد الوهاب بأغنية "الحبيب المجهول".
ـ عبد الوهاب لا، إذا سمحت، أشعر بالغربة، حين أسمعه. لم أكن كذلك. سبحان الله. هل لديك أغانٍ حديثة؟ أليسة مثلاً.
ـ أليسة يا سيدي، طلباتك أوامر. أخبرني، هل بدأت العمل في الدكان؟
ـ دكان؟.. آه.. نسيت .. كلا. لم أبدأ، ولن أبدأ. أفكر بالسفر.
ـ السفر؟ إلى أين؟
ـ إلى بلاد الله، التي لم تعد واسعة.
ـ متأخر يا أمين، أنت دائماً متأخر. لم يعد السفر مغرياً.
ـ أجرب، وأنت ما هي أخبارك؟
ـ (عايشين). أمي مريضةٌ، وأبي كما تعلم، يقضي معظم الوقت خارج البيت، وأخوتي كذلك.
ـ وأختك عائشةَ؟
ـ أختي؟.. إنها.. تعمل في دمشق، وتعد رسالة الدكتوراه.
ـ مبارك. هل لا زالت على خلاف مع خطيبها؟ عاد يسمع نباحاً متقطعاً، وتراءى له بأن الكلب يصعد إليهم.
ـ لقد فسخت الخطوبة.
ـ ما الذي لم ير.. دخل عماد فتململت هدى، وهبت واقفة، كي تتمكن من إبعاد كرسيها الملاصق تماما لكرسي أمين.
ـ أهلا عماد
ـ يا مرحباً. السيد أمين هنا؟ فرصةٌ طيبة.
ـ أشكرك. ردّ عليه أمين. وسارعت هدى إلى سؤاله:
ـ هل تسمع نباحاً، هنا في الدائرة؟

ـ نباح كلب؟ هنا؟ آ.. بالتأكيد. أنا كما تعلمين أرى، وأسمع، وأشم، كل شيء. حتى الذي يسكن الرؤوس! ابتسم بسخرية وانتشاء، وأخذ يعوي بصوتٍ مرتفع، جعل سمير ورندة وتوفيق ورباب يهرعون إلى الغرفة.قالت رندة:

ـ خلطة عجيبة. صوت أليسة ونباح؟ قال عماد:

خلطة عولمية تحت التجربة.

انزوى أمين خلف صمته، غارقاً في بحر خذلانه. لم ينبس ببنت شفة. لكنه تشجع، وهمس في أذن هدى:

ـ أريد أن أتحدث إليك هذا المساء. هل لديك مانع؟ أجابت بحياد.

ـ بالتأكيد أستاذ أمين. لم تستطع أن تخفي حبورها، ولا البشر الذي طفح به وجهها. ما شجع عماد على الغناء: (من يشتري الورد مني، وأنا بنادي وغني .. عووو هووو.. أخذ ينبح على وزن الأغنية. سألته رباب:

ـ ما بك اليوم؟ أغنية الورد فهمناها، أما العواء؟ علق سمير:

ـ إنه يضيف الورد إلى خلطته العولمية. قالت هدى بصوت رقيق لم يتعودوه من قبل:

ـ النباح عنوان الوفاء، والوفاء دليل الحب، والحب عنوان الورد. ثم صاحت خائفة:

ـ المدير..المدير. إنه قادم. انتباااه. سيعاتبني على استضافتي لكم جميعاً. قال عماد:

ـ ربما سمع النباح.

ـ السلام عليكم. ما شاء الله! ما هذا التجمع، عساه خيراً؟ قالت هدى:

ـ أهلاً وسهلاً أستاذ. أحب عماد أن يقلد لنا اليوم نباح الكلب. ابتسم المدير بحذر وقال:

ـ نباح كلب؟ وما المناسبة ما شاء الله؟ أجابه عماد:

ـ سألتني الآنسة هدى إن كنت قد سمعت نباحاً في طابقنا. قال المدير مندهشاً، ومهجوساً:

ـ هل حقاً ما يقول؟ هل صعد كلب إلى هنا؟ صمتت هدى ولم تجب. تابع المدير:

ـ لم لم تخبريني؟ زاغت عيناها، واحمر وجهها، ثم قالت:

ـ لم اسمع بالطبع. لكن صوتاً يشبه النباح يغيب، ويحضر. تجهم المدير وقال:

ـ أغلقوا الباب. ليس الأمر بهذه البساطة. الأعداء كثر، والمندسون أكثر. ساد صمت ثقيل. قطعه صوت أمين المرتجف، فقد قرر ألا يتراجع عن مكتسباته مع هدى:

ـ أستاذ لؤي أنا أرى بأنه لا توجد مشكلة، طالما الأمر لم يتعد حدود النباح. أجاب المدير محتداً:

ـ أنتم لا تعلمون مدى قدرتهم على استفزازنا. يفعلون المستحيل من أجل إفشال إدارتي. سألت رندة:

ـ من هم أستاذ؟

ـ أولاد الحلال كثر يا رندة. أقسم، بأنني سأعرفهم عاجلاً أم آجلاً. هم يعلمون بأنني لست وحيداً في الساحة.

يقرع الباب، ويدخل شخص يسأل عن أمين:

ـ السلام عليكم. آسف. هل أنتم في اجتماع؟ جئت للتحدث إلى السيد أمين. قيل لي بأنه هنا. أجابه المدير:

ـ انتظر في الخارج، ريثما ننهي نقاشنا، وأغلق وراءك الباب إذا سمحت. ثم سأل أمين:

ـ من هذا؟

ـ صديقي.

ـ ماذا يعمل؟

ـ مهندساً.

ـ ماذا يريد منك؟

ـ جاء ليطمئن علي. كنت البارحة في وضع لا أحسد عليه.

ـ لماذا؟

ـ أعاني الأرقَ هذه الأيام. ومن بعض الكوابيس الليلية، ومن ارتفاع في ضغط الدم. سأله عماد مازحاً:

ـ هل نصحك بشيء؟ الحب مثلاً؟. انتفض المدير منزعجاً وقال:

ـ نحن لا نمزح. حذار يا عماد. موضوع الكلب ليس عارضاً، إنه فخ. ليتني أراه. اقرعي الجرس يا هدى، ونادي على الحاجب. قالت وهي تقرع الجرس:

ـ أستاذ لؤي، ليس الموضوع بهذه الخطورة.

ـ الموضوع كبير. إنه أكبر مما تتصورون. ثم سأل الحاجب:

ـ هل رأيت كلباً، أو سمعت نباحاً؟

ـ أين؟

ـ هنا في الدائرة.

ـ كلا أستاذ.

ـ طيب، أنت مكلف بأن تخبر جميع المستخدمين، بأنني سأصرف مكافأة مالية محترمة، لكل من يحاصر الكلب الذي تسلل إلى الدائرة، مفهوم؟

ـ مفهوم أستاذ لؤي. هل نقتله؟ أم..:

ـ لا، إياكم وقتله. ألقوا القبض عليه. وائتوني به مربوطا. لم يصدق أمين بأنه بطل هذا "المقلب"، فقال بثقة:

ـ أحضروه في الحال. سأل الحاجب:

ـ إلى هنا؟ أم إلى الإدارة في الأسفل؟ أجابه عماد بخبث:

ـ إلى الإدارة بالطبع. أسف سيادة المدير. تطاولت عليك. لكن.. صه.. اصمتوا جميعاً.. إنني أسمع نباحاً. صمت الجميع، وفشلت محاولات أمين، في سماع الصوت الذي أقض مضجعه ليال طوال. راح يراقب هدى، التي أشاحت عنه وجهها.

ربطت بين صوت النباح الذي يسمعه، وبين الكلام الخاص، الذي سيقوله لها:

يكبرني بعشرة أعوام. غامض ومرتبك، وها هو يتعبني بهلوساته وتنظيراته الممجوجة. ورطني مع المدير، ومع عماد "البلوة" كيف أقبله زوجا؟ يا إلهي لا أطيقه. إنه لا يليق بانتظاري الطويل. أين مبادئي عن الحب؟ لكن في أي أرض هو حبيبي الآن؟ لقد تبخر كالغيم. ماذا عن وحدتي القاتلة؟ ألم أستنزف قدرتي في مقاومة السهام الموجهة علي؟ خسارة، لقد بقيت الحرية حبيسة الكتب التي أنتجتها. ليتنا ما قرأنا وما..

أخرجتها قبضة المدير على الطاولة، من شرودها:

ـ سأعرفهم، يعني سأعرفهم، أنت يا عماد لا تعرفني بعد على حقيقتي، أنا.. أنا.. قاطعته رندة:

ـ أنت يا أستاذ لؤي مدير رائع، ودائرتنا من أنجح الدوائر في المحافظة. ربما لهذا.. حسد.. أجل حسد.. لا شيء غير ذلك.. أجاب المدير قلقاً:

ـ حسد، وطمع في مكاني.. هم لا يستطيعون مجابهتي جهاراً نهاراً، لذلك لجؤوا إلى مقارعتي بأساليبهم الرخيصة والسخيفة. آ.. آ تذكرت.. تذكرت.

ـ ماذا تذكرت أستاذ؟ سأله الجميع بصوت واحد.

ـ لا شيء. دعكم من هذا . أنا أعرف كيف أحسم المعركة.

استعادت هدى بعض حيويتها. فهي لا تستكين كثيراً لمثل هذه المواقف الضعيفة. أخفت ابتسامة كادت تفضحها. لأنها رأت زملاءها، متفقين على كلمة واحدة. تذكرت تحالفاتهم المصطنعة، وعراكهم المزري، وتقولاتهم المخربة، لا لشيء، سوى لإرضاء الإدارة، وملء الفراغ في حياتهم. .

تشجعت، وطلبت من عماد أن ينبح، لعل الكلب يجيبه، فيُعرف مكانه.

قلد عماد صوت الكلب بإتقان، فضحك الجميع، وسُمعت ضحكة المستخدمين الذين تجمعوا قرب الباب. قال المدير متوجساً:

ـ ما هذه الفوضى؟ أعتقد أنكم تجاوزتم حدودكم. هدوء يا جماعة، دعونا نفكر بروية. سكوووت، سكوت. أكاد أسمع صوتا يشبه النباح..

سرت قشعريرة في جسم أمين، إذ تراءى له الكلب الأسود، ينظر إليه نائحا كامرأة مكلومة. نظر إلى هدى يستنجدها. لكنها رمقته بنظرة عتب. اختلط عليه أمر نظراتهما. فأغمض عينيه ليتأكد، من أنه يرى الكلب وهو يهرول مذعورا باتجاه مكتب المدير...

الحمد لله، لأول مرة يخلو رأسي من الألم والاهتزاز والطنين، الذي يعقب زيارة الكلب اللعين لي. يا لسعادتي. لطالما اشتهيتك أيها الصمت!

أوه.. يا للخجل. أجلس براحة، وأتثاءب بحرية أمام المدير، تبا لي. لقد نسيت وجوده.

لكن لماذا يهتز رأسه بتلك الحركات الرتيبة؟ هل وصل الطنين إلى أذنيه؟!

□□

مأساةُ القطِّ البرِّي

سهيل أبو فخر

ثلاثون عاماً!

ثلاثون عاماً لم أرَ عصفورتي. بدوري هاجرتُ مثلها. هاجرتُ جسداً وبقيتُ روحاً. ثلاثون عاماً أكلمها كل يوم وأسمع تغريدها. ثلاثون عاماً تغيرتُ فيها كثيراً. ثلاثون عاماً كنت أتغير فيها لحظة بلحظة إلى أن أصبحت قطاً بريّاً. كان ذلك قدراً وخياراً. نعم! مسخت نفسي بمحض اختياري فشعرت بأنني أرشق وأجمل! أن تكون قطاً حقاً يعني أن تكون أرشق وأجمل. أما إذا كنت بريّاً فهذا يعني أنك ستشعر بحرية لم تشعر بها من قبل. وهذا يعني أنك ستدافع عن قوانين الطبيعة بكل ما أوتيت من قوة وستعرف أن الحياة حقٌ مقدسٌ لجميع مخلوقات الله.

نعم! لقد أصبحتُ قطاً برياً. وكنت سعيداً بشَرْطي الجديد. كنت أشعر بحنين كبير إليها لكنني سرعان ما أشعر بقلق شديد: إذا رأتني عصفورتي فهل ستجرؤ على الاقتراب مني؟ صحيحٌ أنها تدرك أنني من القلائل الذين يؤمنون أن العصافير ليست منذورة لكي يفترسها الآخرون، لكنها ستراني - بأمِّ عينها - قطاً برياً، فأيُّ عصفورةٍ تجرؤ على الاقتراب من قطٍ بري وأي قطٍ بري لا يحلم بالعصافير؟!

ما هذه المحنة يا ربي؟ كيف لي أن أفهمها أنني لن أفترسها؟ هل أحلف لها؟ ومتى كنتُ ممن يقطعون أغلظ الأيمان؟! لا! لن تجرؤ على لقائي! يبدو أنني أرغب في المستحيل. خمسون عاماً وأنا أرغب في المستحيل! مشكلتي أنني ما زلتُ أرغبُ في المستحيل حتى أصبحَ المستحيلُ قابَ قوسين أو أدنى من قفزة قطٍ بري.

عندما عدت من السفر قصدتُ شجرة الكينا علني أراها أو أشم رائحتها. وصلتُ لأجد القرية خالية من أي شجرة أصيلة باسقة. أينَ شجرةُ الكينا؟ أين شجرة الكينا يا ربي؟ من ذا الذي قطعها؟ وأين أصبحت العصافير تبني أعشاشها وتعزف موسيقاها؟ وماذا أفعل؟ تراني أموء كأجدادي على الأطلال؟ لا! بل سأذهب لأتجول في المدينة قليلاً.

هناك رحتُ أعدو مسروراً باكتشاف الحياة الأهلية. الله! هي ذي عصفورتي! رأتني فأقبلتْ عليَّ بلهفة فاضحة. كدتُ أهمُّ بتقبيلها لكنني خشيتُ أن تهرب عندما تتيقن أنني قطٌ بري. ثم سرعان ما كتمتُ لهفتها

عندما أدركتُ أن «الحَجّاجَ» ينظر إلينا شزراً من خلال صوره المعلّقة على جدران السوق الأثري. تقدمتُ منها بجنون فتقدمتْ مني بحذر وقالت بهدوئها الساحر:

ـ اشتقت إليك!

كعادتي أجبتها بالكلمات المتقاطعة التي ما زالت تجتهد لكي تفك رموزها. كلماتي المتقاطعة تجعلها تعشقني وتتوجس مني. أما وقد استنقعَ الدمُ في عروقي وجفّتْ مياهُ البحر الأحمر لديها، فلم يعد هناك من حاجةٍ لتوهُّج الوجنتين أو جحوظِ العينين. كل ما نحتاجه هو البوح.. البوح في زمن الصمت.

كرَّرَتْ على مسامعي من جديد:

ـ هيه! أين أنت؟ ألم تسمعني؟! قلتُ لكَ اشتقتُ إليك!

ـ وأنا كذلك يا حبيبتي.

ثم أردفتُ سائلاً:

ـ ما هي أخبارُكِ؟

ـ بخير. بنيتُ عشاً جميلاً. نجحتُ في تنشئة زغاليلي. لكنني أدركتُ أنني كعصفورة لا أستطيع الدفاع عنهم طالما أن العش بين الأفاعي.

ـ هل نقلْتِهِ؟

ـ لا! وجدت من الأنسب أن أصبح قطة.

سألتها متلهّفاً:

ـ برية؟!

ـ لا! أليفة.

سألتني بدورها:

ـ وأنت؟

ـ كما ترين! أصبحت قطاً برياً.

ـ لماذا لا تصبح أليفاً؟

ـ إنها مسألة قدَرٍ وخَيَار!

ـ أخاف عليك.

ـ أنا الذي أخاف عليكِ. خسارة أنكِ لستِ برية.

ـ أما زلتَ تحب النكد؟!

ـ لا عليكِ يا حبيبتي! صحيحٌ أن هناك فارقاً في الطباع بين القط البري والقطة الأليفة. ولكنْ لا شيء يمنعنا من ممارسة الحب على الأقل.

وأردفتُ بصوتي البري الأجش:

ـ هيّا بنا!

ـ إلى أين؟

ـ إلى الحديقة.

ـ لا! أنا هنا معروفة جداً. وعليّ أن أراعي ضوابط المجتمع.

ـ بل تعالي!

ـ يا عمري إذا ذهبت معك فماذا ستقول القطط عني؟

ـ كيف سأراكِ إذاً؟

ـ إن تَهيَّبْ زيارتي في المنزل فأنا أعمل في المتحف.

ـ حسناً! إلى اللقاء!

ـ إلى اللقاء! سأتصل بكَ هاتفياً!

أعلم أن الكلام من خلف حجاب يناسب الفاسدين والمراوغين والجبناء. إنهم لا يحبون المجابهة وجهاً لوجه بل يفضلون الحديث عبر الهاتف أو المكبرات الصوتية أو الرسائل المكتوبة. تراها أصبحت من إياهم؟ نعم! هكذا تساءلتُ ثم سرعانَ ما وبَّختُ نفسي على هذا الهاجس العابر.

في اليوم التالي هتفتْ إليّ فأرسلتُ شوقي إليها عبر موجات الأثير. لكنها راحت تحدثني عن اهتمامهم بها عندما ذهبت لتشتري سيارة مصفّحة. تساءلتُ في نفسي: ما حاجة القطة لسيارة مصفّحة؟! ثم إنها لا تحسن القيادة. إذا وضعتْ يدها على المقود فلن يكون بإمكانها أن تضع رجلها على الفرامل. وإذا وضعت رجلها على الفرامل فلن يكون بإمكانها أن تضع يدها على المقود. لن يكون بإمكانها سوى أن تضغط على بوق السيارة كي ينتبه الآخرون إليها. جميع القطط تفعل ذلك وربما جميع الكلاب أيضاً.

ـ هيه! أين أنتَ؟!

ـ ما زلتُ معكِ! أكملي!

أكثر من ساعتين وهي تقص عليّ كيف هرعوا لمساعدتها وكيف أعطوها سعراً أرخصَ ولوناً أجملَ عندما علموا أنها من نخبة القطط التي تعمل في المتحف. امتعضتُ قليلاً لكنني ـ وإن كنتُ برّياً ـ فقد احتملتها على مضض... ثم راحت تكلّمني من وقتٍ لآخر وتُمضي ساعاتٍ وساعاتٍ لتقصَّ عليَّ أشياءَها الصغرى وترّهاتِها اللطيفة إلى أن أدركتُ أنني مللتُ من حديثها فغضبتْ ولم تعد تتصل بي.

بعد ثلاثة أشهر اشتقتُ إليها. اتصلتُ بها فأجابتني مغردةً.

قلت لها:

ـ لا بد أن أراكِ!

ـ حسناً بإمكاني أن أراكَ في المتحف غداً.

ـ لا أحب أن أذهب إلى المتحف.

ـ لأنك جبان! تظن نفسك شجاعاً في حين أنك جبان!

ـ حسناً. سأذهب. لا لكي أثبت شجاعتي بل لأني أحبك!

أجابتني بسعادة غامرة:

ـ اتفقنا!

في اليوم التالي ذهبتُ إلى المتحف. أقبلتُ من بعيد. قلتُ في نفسي إنه سيكون لدي الوقت اللازم كي أتظاهر بأنني قط أليف قبل أن تفضح الشبكات العنكبوتية خبري.

عندما اقتربت من البوابة الرئيسة، استوقفني الكلب الواقف أمامها:

ـ إلى أين؟

ـ إلى المتحف.

ـ ممنوع!

ثم زجرني نابحاً:

ـ عَوْ!

وأردف مزدهياً:

ـ عَوْ.. عَوْ!

تظاهرتُ بالخوف كي لا يدرك أني برّي. ثم اقتربتُ منه قليلاً ورجوتُه أن يسمح لي بالدخول، فعاد إلى طبيعته الكلبية الأليفة وسألني:

ـ ماذا تريد من المتحف؟

ـ أريد أن أقابل قطة.

ضحك ملء فيه وقال:

ـ ليس لدينا قطط في المتحف. ليس هناك سوى مجموعة من الدمى المنتخبة.

سألته متعجباً:

ـ منتَخبة؟!

أجابني مصححاً:

ـ أقصد المنتقاة يا غبي!

ـ والقطة؟

ـ أي قطة؟!

ـ قطتي! لقد قالت لي إنها تعمل هنا.
ـ ما هذا الهراء؟
أجبته بأدب:
ـ يا سيدي اسمعني من فضلك. إنها قطة لا شرقية ولا غربية، لا فظيعة ولا لطيفة، لا ثقيلة ولا خفيفة، لا شفافة ولا كثيفة.
ـ أهي جميلة؟
ـ نعم. صفراءُ فاقعٌ لونُها تُسرُّ الناظرين.
عوى قائلاً:
ـ آه.. عرفتُها! إنها الدمية رقم ١٧٩.
ـ دمية؟! مستحيل!
ـ تعالَ لترى. سِرْ إلى جانبي وتظاهرْ بأنك قريبي.
سار متوجساً وسرت إلى جانبه مزدهياً. أخيراً دخلنا! دخلنا فرأيتها! رفع رأسه ثم أشار بإصبعه وهمس بأذني:
ـ اقترب لتتأكد أنها دمية.
تجمَّدتُ في مكاني، شعرتُ بالدوار، فقال لي مواسياً:
ـ لا تحزن! بإمكانك أن تلعب بها إذا أردتَ!
ـ لا!
ـ هذا ممكن!
ـ لا! شكراً!
ـ أتخاف أن ترفضك؟ إنها لا ترفض أحداً.
ـ أعلم. لكني لا أريد!
شعر الكلب بالتعاطف معي حين أدرك حزني وخيبة أملي، فما كان منه إلا أن دعاني قائلاً:
ـ هيا بنا نشرب الشاي في المحرس.
ـ أكون ممتناً لك!
دخلت أمامه فوقع بصري على الطاولة الخشبية الصغيرة وما إن دخل خلفي حتى قلت له:
ـ من فضلك ناولني كيس التبغ كي أدرج لفافة.
ـ اجلس!
جلستُ على الأريكة المتهالكة، وبينما كان يهمُّ بإعطائي كيسَ التبغ، كنتُ أتشوّقُ وأتلهّفُ وأتصوّرُ حجمَ الدخان الذي سأنفثه في جحيم هذا المحرس.

□□

البوّاق

نصر محسن

الخطة تقضي ألاّ أنام إطلاقاً، وأن أبقى حذراً، فلا أحد يعرف ما سيحمله هذا الليل من أحداث. ربّما تجفل الحارة عن بكرة أبيها، وتشهد شوارعها ملاحقة صعبة، مطاردة عنيفة وإطلاق رصاص، وربّما موت.

وتقضي الخطة أن أراقب المكان بانتباه على امتداد الشارع العام، وأن أترصّد كل حركة عبر منظار مكبّر، وعليّ أيضاً الاتصال الفوري بزملائي عند أي حدث يثير الشك، أو أيّ أمر غير طبيعي، وإن لم يحدث أيّ شيء عليّ النزول من منزلي عند الرابعة صباحاً، أغادره إلى حديقة البناية، وهناك أكمن، تحت الشرفة، بين شجيرات النخيل. ابتسمت بسخرية مؤلمة، نحن قوم نحمل صحراءنا معنا أينما رحلنا، نغيّر كل شيء، وقد لا نتغيّر.

في الشارع المضاء بعشرات المصابيح سيعبر البوّاق نافخاً في بوقه، ليزعج كل أهل الحيّ. الموعد التقريبي لعبوره هو بين الرابعة والنصف والخامسة صباحاً، لذلك كان عليّ مغادرة المنزل في الرابعة.

عشرات الشكاوى وصلت إلى قسم الأمن العام، وبصفتي واحداً من رجال القسم، ولأنني أسكن الحيّ ذاته، كان من الطبيعي أن أكلف بالمراقبة، لن أحتاج المنظار في الحديقة، وإنما لأراقب به من هنا، من فوق الشرفة، فقد يخادعنا البوّاق ويأتي قبل موعده، عندئذٍ أتصل بزملائي الأربعة، وأشاركهم بالقبض عليه وإحضاره إلى القسم. وهناك تتمّ بقيّة الإجراءات.

***

ككلّ أهل الحيّ كنت أنزعج من صوته الحادّ المتقطّع، لكنني سرعان ما أحببته، أعاد إليّ صباحات قريتي، حيث الأبواق تتكاثر بنغمات متقاربة، وطبقات أصوات مختلفة، ترتفع رؤوس الديكة كل صباح نافخة بأبواقها، توحّد الخالق، وتوقظ الناس هناك، دون أن ينزعج أحد، يمضي الناس إلى أشغالهم بعد فترة صباحيّة يقضونها بالصلوات، والتحضير لنهار مفعم بالنشاط.

ولأن البوّاق ذكرني بقريتي، وأعادني إلى الاستيقاظ الباكر، لم أعد أنزعج، وإنما شكرته بيني وبين نفسي، اعتدت سماع صوته كل صباح، حتى بتّ لا أستيقظ إلا حين يأتي ويوقظني. وضع أراحني كثيراً وأثار داخلي شجون الماضي، أفراحه وأحزانه، صباحاته ومساءاته، صار البوّاق يحمل البراري جميعها ويضعها فوق الشرفة، أنهض وأخرج، أحاول أن أتبيّنه من خلال غبش تخفّ كثافته شيئاً فشيئاً، يظهر وراء شجيرات النخيل شبح رجل نحيل، طويل القامة، منحنٍ إلى الأمام، يستقيم كل حين ويرفع رأسه عالياً، يقرّب البوق من فمه، وينفخ صوب الشرفات العالية. أستند على الحاجز المعدني، وأراقبه بمحبّة وإعجاب حتى يتوارى ويغيب.

لم أره مرّة عن قرب، ولا أستطيع تمييز وجهه. أعرف صوت بوقه فقط، وأميّز ذلك الصوت وأحبّه، فقد غدا أليفاً وآسراً. جعلني أدافع عنه أمام رئيس القسم حين طلب رأيي باعتباري من سكان الحيّ:
ـ لا شيء حوله يدعو إلى الشكّ يا سيدي. حتى صوت بوقه عذب وشجيّ. ولا أرى أية جدوى من ملاحقته والقبض عليه.
أدركت أن رئيس القسم لم يقتنع بشهادتي، راح يهزّ رأسه ويصدر التعليمات بدقّة:
ـ عليكم الانتباه والحذر، من مثيري الشغب يتنكرون بأزياء عدّة، فقد يكون ذلك البواق إرهابياً أو مهرّباً أو مخرّباً، لن نحكم على الأمور مسبقاً، أحضروه وسنكتشف الحقيقة.
وتابع موجهاً كلامه إليّ:
ـ كن حذراً يا غريب. إيّاك أن تنام، ابقَ على اتصال بزملائك.
وأتحفني بتوجيهات احتياطيّة، كاحتمال عبور البواق قبل الموعد المعتاد، وقد يتأخر. قد يكون فرداً من عصابة، وقد تكون العصابة قريبة منه. كل الاحتمالات شرحها رئيس القسم، وتقبّلتها على مضض.
خرجت حاملاً قهوتي إلى الشرفة، القهوة تجعلني يقظاً. جلست أراقب المكان بكل أجزائه، الأشياء القريبة والبعيدة. المدينة نائمة دون أحلام، أو أن الكابوس لم يأتِ بعد، دائماً يعبر بعد الرابعة صباحاً، البوّاق تحوّل إلى كابوس يؤرّق صباحات الحي الهادئ.
الشرفات منتظرة أصحابها، يعودون من سهرهم قُبيل الصباح. السيارات قليلة في الشارع العام، تعبر خطفاً دون أية ضوابط أو قواعد سير.
لم أتأخر يوماً في سهري إلى هذا الوقت، تعوّدتُ النوم باكراً لأستيقظ نشيطاً على صياح البوق. أنهض من السرير وأفتح النافذة، أصبّح البواق والمدينة والأشياء الحلوة بالخير، وأتجهّز لقضاء يوم حافل بالرضا. هكذا تعوّدت منذ شهور، منذ أن جاءنا البوّاق وحلّ ضيفاً ثقيلاً على الحيّ، وخفيفاً عزيزاً محبوباً بالنسبة إلي، هكذا أراه، وهكذا يراه أصحاب الشكاوى.

***

الآن معظم البيوت خالية من أصحابها، والحيّ هادئ، طعم القهوة يجعل المكان أكثر ألفة، يضفي على الحالة كثيراً من الروحانية والعمق. بدأت بتحليل المهمّة الموكلة إليّ إلى عدّة مواقف واحتمالات. سأنزل بعد قليل وأكمن، سيعبر البوّاق بهدوء واطمئنان، سأنقض عليه مشهراً مسدّسي، سيسقط البوق من يده، أجل سيجفل البواق ويرتعب، وقد ينكسر البوق وترتاح الحارة. وهناك احتمال آخر، فقد يعبر البوّاق بحذر، وقد يكون أسرع مني حين أنقضّ، سيفاجئني ويطلق النار قبلي، ثم يهرب، يأتي زملائي على صوت الرصاص وينقلونني إلى المشفى أو إلى الـ.. لم يعجبني هذا الاحتمال، استدعيت احتمالاً آخر أراحني كثيراً، البوّاق لن يمرّ، فقد اكتشف الخطة وألغى مشواره اليومي.
سكبت فنجان قهوة آخر.
جميل ليل المدينة، الآن أكتشف ذلك. الساعة تجاوزت منتصف الليل بقليل، في الليالي الماضية، كنت في مثل هذا الوقت أستغرق في نوم عميق، وربما كنت أحلم. كم أنا محروم من أشياء حلوة..! السهر في ليل ساكن، والتمعن في مكوّنات هذا الوقت بالذات، ما الذي يجعله جميلاً..؟
الشعراء يبدعون جلّ قصائدهم في الليل، يقولون إن الليل صديقهم، أيكون البوّاق شاعراً، أي رجل هو ذلك البوّاق..؟ أي مجرم أو مناهض أو مهرّب..؟ البوق لا يقتل أحداً، ولا يهرّب شيئاً سوى الهواء. أجل. إنه يهرّب الهواء، يدفعه من جهة إلى أخرى، يجعل للهواء صوتاً، يزيد الذبذبات في الفضاء الهادئ، يهرّب الموسيقا إلى البيوت عبر النوافذ والشرفات.
كل تلك الممنوعات يقوم بفعلها مجرم أنتظره لأنقضّ عليه، أتصل بزملائي ليحملوه إلى القسم، هناك سيعترف بكل شيء.

***

أغمضت عينيّ حزيناً على مجرم مختلف.
عَبَرَ البوّاق في خيالي عجوزاً نحيلاً بجلباب طويل فضفاض، غزير اللحية، أشيبها، خفيف الشعر، طويله، ضامر الوجنتين، حزيناً، ودوداً ومحبّاً للقهوة الصباحية. دعوته إليّ، فصعد يشاركني قهوتي، أخبرته الخطة فقهقه ساخراً، اتّهمته بأنه مجرم، زاد ضحكاته، ناولني البوق قائلاً:
ـ (جرّب).
تلفتّ حولي ثم نفخت بحذر، كرر ضحكته ساخراً من فشلي:
ـ (لن تصير بوّاقاً، ولن تتعلم).

تناول البوق من يدي ونفخ، فأيقظني من شرودي.

هدوء الجوّ وشاعرية المكان أيقظا فيّ رغبة بالنوم، نظرت إلى الساعة، ما زال الوقت باكراً، دخلت غرفتي واستلقيت على السرير محدّقاً إلى السقف. الضوء الخافت زاد الحاجة إلى النوم، حاولت إبعاد جميع الرغبات لأستطيع إكمال مهمتي. زملائي ينتظرون اتصالي الهاتفي، وقد يعبر البوّاق الآن وأنا مستلق هنا، فلأعد إلى الشرفة وأتابع المراقبة. عاد خيال البوّاق ثانية، ابتسم بحزن وتعاطف معي:

ـ نم أيها الطيب. نم وسأوقظك. وإن رغبت أن أجيء إليك فلن أمانع، ولتقبض عليّ هنا في غرفتك.

لا أدري لماذا صدّقته، هو خيال، أعرف ذلك، لكنني صدّقته. رجوته، توسلت إليه ألاّ يأتي هذه الليلة، أن يهرب. أعاد ابتسامته الساخرة والمزدرية:

ـ البوّاق لا يهرب يا غريب. سيبقى حاملاً بوقه وينفخ لإيقاظ النائمين قبل مجيء الصباح. حتى لو قبضتم عليه، لو سجنتموه، سيملأ سجنه بآلاف الأبواق، لن يسكت البوّاق يا غريب.

كم هو عنيد..! سيهلك، أنا متأكد من ذلك، هذا الجسم النحيل المترنّح لن يقوى على تحمّل ما نفعله. يا الله..، النعاس يزداد سطوة، البوّاق يريدني أن أنام ليعبر متسللاً، هو يحتال عليّ. لا... أبداً، البوّاق لا يحتال.

عنوة أحاول فتح عيني في صراع غير متكافئ مع قوّة النعاس. وبين الإغفاءة والصحو رجوت البوّاق أن يهرب، تململت في سريري، صفير بوقه آت من البعيد، أتنصّت جيداً، الصوت يقترب، يأتي من كل الجهات، الأبواق تزداد وتتكاثر، الأصوات تحتل الأماكن كلها.

ابتسمت بفرح وحبور، ابتهلت إلى الله ألا يسمع زملائي هذه الأصوات. هم لا يسمعون، وربّما نائمون. وبلحظة صحو أمام عناد البوّاق، ورأفتي به، وخوفي عليه، وجدت نفسي أنهض، أمضي إلى جهاز الهاتف، أسحب السلك من الحائط، أغلق أذنيّ وهاتفي، وأبواب بيتي والأشياء كلها، ثم أغفو منتظراً أن يوقظني البوّاق.

□□

قضية ورأي ..

أفكار حرّة في الشعر حديثاً ومعاصر ومفاهيم .. ! (مجرد رأي) لا يقصد أحداً

إسماعيل عامود *

في "قضية ورأي" التي نبدؤها بـ ("مجرد رأي" لا يقصد أحداً)

للشاعر إسماعيل عامود، أحد رواد قصيدة النثر، سنوسع من دائرة الحوار بأن ندعو لفتح نوافذ النقاش، مشرعة على مداها الأرحب، لرأي آخر بالقضايا المطروحة، إذا كان يدفع بالقضايا نحو مواقع جديدة تضيف ـ وإن كانت مثار خلاف ـ بعداً آخر، مطلوباً في حياتنا الثقافية، قائماً في غايته، على أرضية فهم مشروع، فالخلاف، أي خلاف، شكلٌ من أشكال الائتلاف، إذا اتسم بما يجب أن يتسم به من دوافع حقيقة تحث على الوصول إلى الحقيقة.

نقول ذلك لندعو ثانية، أصحاب الرأي ليساهموا في إغناء "قضية ورأي" بالرأي والحوار]

التحرير

≥ صحيح، عندنا شعر يعرضُ "القافية" و"الإيقاع" المحدد في "سلم" الموروث.. لكن يظل "عرضاً" و"استعراضاً" بمقدار ما استهلكه "السلف الصالح" من "العمالقة" الشعراء.. ولا أحد يقرر أن مثل هذا الشعر (التقليدي) ـ المقلد ـ قد أنتجَ في خلال الخمسين سنة الأخيرة آثاراً "مدهشة" سوى بعض القصائد التي (نظمها) أناس في مرض "الأنا المتورمة" وفي التبجح، والنقل بخلفيات ليس في مضمونها غرض إنساني ـ كحد أدنى ـ بشرط ألا ننسى (الخطابية) المنبرية التي تكون (فارغة) كطبلٍ فقدَ صداه...

≥ على الشعر في عصرنا الراهن.. أن يبتعد عن الأفكار والمفاهيم والعواطف التي اعتدناها بحكم التكرار والعادة.. وعلى هذا فلا يمكننا أن نهتمّ به، ولن نتذوقه إلا إذا قبلنا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده.. أي أن يأتي شعرنا بشيء جديد لم يكن مثله ـ قبلاً..

≥ إن شعرنا الذي كيّف أذواقنا عَبْرَ قرون وقرون مضتْ قد نحددها ـ هنا ـ بخمسة، أو أكثر بقليل بتحريضاتها الإنسانية وغير الإنسانية "التقليدية ـ الكلاسيكية" كانت ـ أي الأشعار ـ واستظهار [المدرسة والحفظيات] لأنها كانت تعيش في عالم تجتاحهُ الكوارث من طبيعية وحروب ومجاعات ومظالم... ـ وأحياناً.. جماليات ما.. بمعنى أن الشعر وقتئذٍ ما هو سوى زخرفٍ وألفاظٍ لا يخرج منها الشعر إلى ما هو سليم قيمة خارجية عنه..؟

≥ لقد قيل أكثر من مرة في عصرنا: إن الشعر يخسرُ بـ"القافية" الواحدة ـ الموحدة ـ في القصيدة

* شاعر من رواد قصيدة النثر في سورية.

أكثر مما يربح؟! إن القصيدة ــ هنا ــ تفقد كثيراً من "التنوّع" إذا لم نقل بأنها تجعل "البيتَ" الشعري الكامل يعتمدُ على [الحشو] إذْ يضطر الشاعر حتى يؤمّن "التناغم" فيأتي بـ"مفردة" منقولة ليكمل بها البيتَ الشعري، ذا الوحدة في الشطر.. بمعنى أوضح: يأتي الناظم بثلاثة أبيات ــ مثلاً ــ يكون اثنان منها حشواً.. وغالباً ما تجبر القافية الشاعر للتفتيش عن كلمة لينطق بها في القافية خضوعاً للبحر العروضيّ..؟!

≤ هذا، وقد عاود أكثر النقاد التدليل بقوة على أن القافية غالباً تمنع الشاعر من التعبير بصدق ووضوح عن فكره الخاص/ الذاتي، الإنساني.. كما يؤخذ عليها كذلك خلق انطباع من الرتابة المملة، ذلك لأن التكرار الملح للأوزان ذاتها والقوافي ذاتها، هو اليوم بالنسبة لنا وللحداثة مدعاة للضجر.. إن القافية الواحدة/ الموحدة.. تمنع الشاعر من استعمال مواهب خياله أو حساسيته..! هل يرتاح المرء وهو محاط بالقيود؟ هل يشعر بالحركات وتنوع الإبداع والمرونة وهو الرجل الحر..!؟ إن القافية ــ وبخاصة في القصيدة التي تتجاوز كذا سطراً أو بيتاً لا تظهر جمالاً مكنوناً في الطبيعة... ــ إنها ــ أي القافية ــ صعبة إرادية لا تؤمن مبادئ "الفن" الحقيقي ــ "الفن" يكون في شعرنا المقفى ــ مثلاً ــ يكمنُ في [السبك] المتناغم المندغم في السطر/ البيت الشعري/.

نقولُ: صعوبة إرادية لأن ذلك يعود إلى أجدادنا في المجادلات القولية، مثلاً ــ ثمة نصوص كثيرة تتعلق بهذا الشأن..

≤ إن قيود النظم كثيراً ما تكون مركبة اليوم ــ نستثني شعر الجاهلية وبعض مراحل الشعر القديمة.. وربما القريبة، ولكن بحذر.. ــ لأن الجمال الشعري الحقيقي لا علاقة له بالقيود ــ إنه يظهر في ما وراء المنظور ــ في الصوفية المستترة بسرها في الخلق الشعري لا في مظاهره، وقد يكون كذلك في "النثر" العفوي غير التقريري، كما في "قصيدة النثر" المرمزة بشفافية بحيث يمكن لها أن تكون "شعرياً" من أعمق من الشعر..؟!

≤ هنا، لا نرغب بالتخلي عن "القافية" كما هو مفهوم مما تقدم شريطة أن نطوعها لما فيه التعبير الإنساني الصرف.. بعيداً عن الأفكار المؤدلجة ــ سياسياً، أخلاقياً، دينياً ــ كي نجسد الإنسان بروحه الذاتية، حصراً؛ ذلك لأن ما هو شعر مؤدلج يتلاشى مرحلياً ومحلياً.. ويبقى: الوجداني، الصوفي، التأملي في متاه الوجود الكوني.. لأن تلك الانتماءات المؤدلجة كثيراً ما تبتعدُ عن نواحي الجمال..!!

هنا، نصلُ إلى ما مفادهُ وفائدتهُ في أن الشعر ليس بـ(النظم).. إنه يقوم بأنواع من السموّ، وتجسيد العواطف، وقوة الخيال..

≤... ولقد لاحظنا عَبْرَ أيامنا الجارية.. بأن جلّ شعرائنا الذين يقلدون شعراء من سبقهم من العمالقة لأكثر من أجيال ــ يصعب تحديد أزمانهم الآن ــ هم من "المترادفين" بل هم من الخطابيين/ البهلوانيين.. أو من الذين يَهْذُوْنَ بتناغم زخرفيٍّ لفظيٍّ..!

≤ يقول أحد الكتاب ــ على سبيل العرض ــ ومفهوم الشعر اليوم: (ــ إذا كان يبغي البقاء ــ أي الشعر ــ عليه أن يلجأ إلى مواد جديرة بالإنسان الحديث والمعاصر الذي هو الفكر.. بدلاً من خيال ثائر وعواطف خاطئة، وتعابير اصطناعية مفرطة في المبالغة.. وليصبح شعراً فلسفياً.. عندئذٍ تزول مهاجمته..).

≤ إن الشعر، إذا سُمي شِعراً حقيقياً، يقتر بسلطة سحرية في مضمونه المنسجم المتناغم مع الموضوع.. فغالباً ما يكون "النثر" شعراً.. ولكن "الشعر ــ من فضائله ــ هو أنه يعبّرُ أكثر من النثر في كلمات أقل من كلماته ــ وبتكثيف.. ــ المقصود هنا النثر العادي ــ وليس "النثر الشعري" الطلق..!

وهنا، الشاعر الكبير هو الذي يطوّع لغته وفكره لمصلحة "الشاعرية" في العمق والبعد.. في الخيال والجمال والأداء.. كل هذا، في كثير من التمرّد والاحتجاج..! والصدق..؟!

≤ ثمة في شعرنا الموروث لمعات وبوارق للجمال متعددة الألوان والإشارات إلى ما وراء الخيال والجمال.. ولكن في كثير من القيود التي (يفرضها) البيتَ الشعري وعموده، إذ نجد "الجمال" وقد انحصر في (القالب) المعد للأدب التقليدي ــ الاتباعي مبتعداً عن "الدهشة" ومن هذا، وعَبْرَ هذا، فإن تلك الحدود "ستتلاشى بين "نثر" يمكن له أن يمتلك جميع صفات الشعر الخيالية "بقصيدة النثر" وكانت التسمية لهذا النمط "الشعر المنثور" منذ أيام (جرجي زيدان..) ثم "الشعر الطلقَ" عند "ألبير أديب" صاحب مجلة الأديب البيروتية ــ ١٩٤٢ ــ ١٩٨٣ ــ انظر "مقالنا" (من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر) المنشور في جريدة (تشرين) الدمشقية عدد يوم ١٩٧٩/١٢/٦ ونقلته مجلة (الأديب) عن (تشرين) وذلك إلى العدد الشهري (مايو ويوليو عام ١٩٨٠م) ص٢٩-٣٢ ــ وكذلك انظر مقالنا عن (الشعر الطلق وألبير أديب) المنشور في مجلة الأديب عدد شهر سبتمبر وأكتوبر عام ١٩٨٠/ ص٥١/ المنقول عن مجلة الثقافة الأسبوعية الدمشقية.. هذا، والأمثلة كثيرة ومتعددة حتى في عصرنا الحديث المعاصر..

وهناك جمالات في عالمنا الأرضي الحياتي والجمادي موجودة في المكان والزمان.. يعني، أن

للجمال أنواعاً متعددة تتعارض في بعض الأحيان حسب الزمان والمكان.. وقد قيل: إن (الذوق) هو العاطفة الصحيحة الخاصة بهذا الجمال و(الذوق) وحده هو الذي يمكن الكاتب أن يكيّف الفكرة التي يكونها عن الجمال.. والجمال هو طبيعي غير مصنوع، يهدف إلى البساطة والسموّ في آن معاً..

≥ فشعرنا الذي نحصره في قرن واحد حديث، كان يمكن له ـــ من خلال ذوق كاتبه الشامل ـــ أن يقدم شعراً مدهشاً، لكن (الرتابة والركض وراء (الرنين) والانسياح وراء الزخرفة اللفظية.. أضاعت عليه الدهشة والتفوق.. إنه يلحق بمدرسة (النظم) من (الذاكرة) وليس من (الطبع) الإنسان.. إنه يكرر نفسه من شاعر إلى شاعر آخر مما جعله ضائع الشخصية، ومحدود (الهوية)..

≥ قد يقول قائل: /هذه حالنا.. يا أخي/.. نقول له: على المرء غير المؤمن بشخصيته عليه أن يخرج من الشعر إلى غيره من الفنون القولية..!!

≥ لقد كثر الشعراء عدداً عندنا بسبب (العدوى) وليس بنيّة (الإبداع) الجديد والابتكار الجديد.. وهاهي المجموعات الشعرية المسخ والتي يسمونها [الديوان] خطأ.. ذلك لأن (الديوان) في مفهوم اللغة يجب أن يحمل (الغزل، الوصف، الشجاعة، الكرم، الجمال، القبح، ويوميات الشاعر وهمومه وتطلعاته وفشله ونجاحه.. إلى آخر السلسلة الحياتية.. وليس (كمشة) قصائد مبتورة، ومغلوشة، ومتباينة عديمة الهوية والسمات..

≥ اكتبوا.. اكتبوا.. ولكن، انقدوا أنفسكم قبل أن ينقدكم غيركم.. شريطة أن تكون كتاباتكم هي لكم تميّزكم من الآخرين.. الذين تترادفون وراءهم في السلف الصالح.

≥ من هنا، وبعد أن بيّنا ـــ ولو بعجالة وتكثيف ـــ مفهوم الشعر وقيوده في الموروث الجميل والباقي في الدفاتر والسجلات والكتب نستظهره بشغف، ونترحّم على قائله ـــ فإن عصرنا الحديث منذ مطالع القرن العشرين أخذ الشاعر يبحث عن درب يسير عليه ليغنّي إنسانية.. فوصل إلى شعر [التفعيلة] متجاوزاً (وحدة البيت الشعري) كما فعل أجدادنا في الأندلس.. حيث ابتكروا أشكالاً جميلة ورائعة لشعرنا هناك بحكم احتكاكهم بغيرهم من الأجانب ـ الأوروبيون مثلاً ـ وهنا لا بد من ذكر الشاعر "ابن سناء الملك ٥٥٠-٦٠٨ للهجرة/ العربي المصري الذي تأثر بسحر الموشحات الأندلسية تلك التي انتقلت من الأندلس إلى المشرق، وأعجب بها، فنتج في (فن الموشحات) آفاقاً بعيدة جديدة، بعد أن ابتكر (أوزاناً) جديدة ـ وقصيدته [كللي يا سحب تيجان الربا..] المعروفة..

≥ إذاً، لا ضير ولا ضرار إذا شعرنا، أو قل شعراؤنا ابتكروا أوزاناً جديدة، وشكلاً شعرياً جديداً، وعالماً جديداً في التعبير الوجداني الإنسان بعيداً عن الأيديولوجيات المتقلبة الطقوس.. راغباً لهم التطلع إلى (سر الوجود) وإمكانية الكشف عن كنه الحياة وبُعدها في الصيرورة الإنسانية.. لا أن يلهثوا وراء البريق الخلّب.. ويقيناً، هنا، أرغب بذكر مَنْ كان شاعراً تأملياً، وليس بوقاً لأحد مهما كان قد اعتلى شأنه.. شاعراً حياتياً، إنسانياً.. هو [فوزي المعلوف ١٨٩٩-١٩٣٠م] وملحمته الخالدة الذكر [على بساط الريح] وكذلك [ميخائيل نعيمة] وكتابه الشعري (همس الجفون) وبخاصة قصيدته (أخي) كذلك الشاعر (إيليا أبو ماضي) وقصيدته (الطلاسم) التأملية وقصيدة (الطين) وكذلك الشاعر (علي محمود طه) في قصائده (الله والشاعر)، و(الشاطئ المسحور) وغيرها، إن الأمثلة لشعراء التأمل والوجدان الإنساني الحياتي، قافلتهم طويلة وطويلة في شعرنا الماضي والقريب..

≥ إذاً هناك في شعرنا الحديث المتعدد القوافي في القصيدة الواحدة والموضوع الواحد شعراً تأملياً إنسانياً فلسفياً يمكن التأسيس عليه للأجيال القادمة شريطة أن تكون تلك الأجيال المرتقبة في ولوج للحياة ـــ الحياة الإنسانية ذاتها ولذاتها كي ترتقي بالروح نحو السموّ.. ورحم الله الشاعر (بدوي الجبل) الذي قال هذا البيت في المهرجان الألفي لحياة (أبو العلاء المعري) الذي أقيم عام ١٩٤٤م ـــ ٩ شوال ١٣٦٣هـ:

[الدهرُ ملكُ العبقرية وحدها

لا ملك جبّار ولا سفاح..]

≥ إن الشعر التأملي الفلسفي الظلالي في أبعاده الملونة هو الذي يجذبنا إليه بعيداً عن مفهوم الشعر (التفاخري، المتعالي بـ"الأنا" المتورمة.. كذلك، نحن مع الشعري النثري الذي يجسد الحياة ويحتج ضد الأيديولوجيات البراقة، والشعارات الزائلة مع أصحابها.. إننا، وهذا رأي خاص، مع "مصطفى صادق الرافعي" في (رسائل الأحزان) و(أوراق الورد)! الفلسفية التأملية وإن كانت موجهة إلى أنثى.. فمن خلال (أنثاه) فلسف الجمال والوجود، بل الحياة والوجود في لغة عربية راقية مستخلصة من (بلاغة) العربية في دلالتها العميقة والشاملة..!!

كذلك هناك (نثريات) للشاعر "ألبير أديب ١٩٠٨-١٩٨٣" في كتابه [لِمَنْ] عن "دار المعارف ومكتبتها في مصر عام ١٩٥٢م.. وكذلك لـ(فؤاد سليمان) (تموز ـــ وهذا لقبه) نثريات شاعرية وغيره.. وغيره يضيق الحال هنا لذكر من كتب نثراً شاعرياً رائعاً.. عبر قرننا العشرين الغائب مثل "إلياس خليل زخريا"، "وثمالاته" في مجلة الأديب!

وفي المناسبة نذكر الشاعر الناثر "سليمان عواد" و"مختار فوزي النعال ومصطفى النجار ومزداد الشطي وصالح درويش وإلياس الفاضل ومحمد الماغوط وصدر الدين الماغوط، والشاعر القاص الروائي "بديع حقي" صاحب المجموعة الشعرية الرمزية "سِحر" حيث كان له ـ رحمه الله ـ باع طويل في "شكل" القصيدة العربية التي تعتمد على "التفعيلة" أي "هيكل" و"قامة" القصيدة بحيث لا تتبع في بنائها "الشاقولي" شكل القصيدة ذات الشطرين.. إذ أرى بأن "بديع حقي" يمكن أن يصنف بين الرواد الأوائل الذين كتبوا في هذا النمط.. (انظر مجلة (الصباح) الدمشقية ــ العدد رقم (٨٠) الصادر يوم الاثنين ١٦ آب عام ١٩٤٣م الموافق ١٦ شعبان عام ١٣٦٢هـ. (قصيدة) (الأرق) لبديع حقي، كذلك كتب في شكل القصيدة الجديد الشاعر كمال فوزي الشرابي في "الصباح" والشاعر اللبناني "غنطوس الرامي" و"الشاعر صلاح الأسير ــ بيروت في مجلة الأديب مع الشاعر "بلند الحيدري" والمحامي "ثابت مدلجي ـ حلب" نشرت له مجلة "أصداء" الدمشقية عام ١٩٤٥ وكان رئيس تحريرها الدكتور شكيب الجابري.. كذلك كاتب هذه الأسطر مارس بعض "أشكال" الشعر الحديثة من تفعيلة وغيرها كقصيدته "ساعي البريد" و"أنا والحب والآخرون" و"أتسافرين؟" انظر مجموعته الشعرية علم ١٩٥٩ وقصيدة "من أغاني الرحيل، وهي عنوان المجموعة الرئيسي، حيث هذه القصيدة سبق أن نشرتها مجلة (الأديب) بيروت عدد شهر مارس سنة ١٩٥٦م.

≥ وبعد، نكرر ونقول: إن دراساتنا المدرسية واستظهارنا للشعر علّم آذاننا (التطريب) بـ (رنينه) و(التصفيق) مع أن الشعر هو يعبر عن نفسه في (المهموس) لأنه من الشعور وليس (كطبل) في عرس.. بمعنى ـ وهذا رأي خاص ـ على شعرنا القادم المعاصر أن يرفض النصوص التي تعيد نفسها، يرفضها ـ على الأقل ــ كي يجعل من نفسه (كشفاً) عن عالم مجهول، ولو وقع في الخيبة والتوقع.. فإذا نحن عرفنا الشعر هكذا.. سيتضح لنا أن هناك نصوصاً شعرية ونثرية تمثل (محاولة) شعرية شاعرية ترغب في إيحاء لعالم جديد ــ مجهول، يستتر خلف (الرؤيا) المنظورة للأشياء.. فبهذه الحال ثمّة أشياء مكنونة في السر، أي في [الإشراق] والإشراقية هذه وجدت في شعرنا القديم، في الصوفية عند (السهروردي) وغيره من الشعراء غير اللفظيين والزخرفيين.. بل عند شعراء (التجربة والرؤيا) وليس عند الافتراضيين الذهنيين..

≥ وهنا، لا ندعي الفتح المبين والوعظ والأستذة، وتوجيه الآخرين إلى ما لا يرضونه هم.. ولكنها آراء قابلة للرفض أو للتبني، في سبيل تقدم شعرنا الجميل ووضعه معاصرة مع العالم كل العالم.. إذ نرى كتباً في صفحاتها الأنيقة ترف المطابع والكلفة الباهظة.. ولكن لا نسمع إلا جعجعة ومفرقعات كلامية جوفاء، والمعذرة من القراء الكريم فيما قدمت حول مفهوم الشعر، في (حرية) لا تطوقها أسلاك التشفي والتنطع والآراء البالية في عصرنا الجديد الذي يتطور.. إلى الأجمل في حقيقته وموقفه من العالم الآخر الجديد الذي يسافر في قطارات وردية.. بالإذن من رامبو.. وكفى..

□□

إشكالية صورة الآخر في رواية سحر خليفة "ربيع حار"

د. ماجدة حمود *

تطرح رواية سحر خليفة "ربيع حار"(1) إشكالية الآخر، وكيف نحاوره، هل بإمكاننا إقامة حوار مع الآخر المعتدي؟ هل السياق التاريخي يسمح للروائي ببناء علاقة حوارية ندية مع هذا الآخر، لا تنغصها الكراهية، والعداء؟

لقد غامرت الروائية سحر خليفة في محاولة إخراج الآخر اليهودي من إطار الصورة النمطية (المعتدي، الظالم...) فنسجت علاقة حب بين شخصيتين مراهقتين، في بداية وعيهما للحياة والعلاقات بين البشر (أحمد وميرا) لهذا اختارت مكاناً يتيح هذا اللقاء قرية عربية تقع على حدود مستوطنة صهيونية، مثلما اختارت زمناً جديداً (بداية الألفية الثانية) قد يتيح فتح أفق علاقات إنسانية بين الفلسطيني واليهودي، لكن هذا الأفق سرعان ما ينسدّ بسبب سلوك الفتاة العدواني، الذي يعكس تربية غير سليمة، إذ لا تعترف للآخر بحق الملكية، فترغب في سلب الفلسطيني أعزّ مقتنياته! وبذلك تقلد الطفلة تصرف أهلها! فحين انسل (أحمد) إلى المستوطنة بصحبة قطته (عنبر) الحبيبة إلى قلبه لزيارة (ميرا)

تختفي القطة فزعاً من الكلب، فيكتشف بعد أيام أن (ميرا)، سرقتها وحبستها في قفص! مما ضيّع مشاعر الحب التي يكنها لها، فانتعشت المشاعر السلبية التي تزدهر بين الأعداء، ولم تعد (ميرا) حبيبته الصغيرة الحلوة، بل صارت مستوطنة مغتصبة،وبذلك عاد الآخر إلى صورته النمطية، فنجد (أحمد) يردد مقولة أبيه **"أخذوا كل شيء الله ياخذهم"** لكن ذكرى المشاعر الجميلة التي خفق لها قلبه، دفعته للتساؤل التالي: **"هل يدعو الله أن يأخذها؟."**

إن مثل هذا التساؤل يفصح عن تردد الفتى في استخدام لغة أبيه العنيفة! رغم الأذى الذي ناله بسبب سرقة (ميرا) لقطته الحبيبة، لهذا لم يندفع في استخدام لغة العنف، بل جعلها مسبوقة بصيغة السؤال! لكنه سيتجاوز هذا التردد حين يصغي لما يقوله الكبار كالعامل في المستوطنة (عيسى) الذي يعاشر الصهاينة ، فيخبره بأن **"اليهود يخصون القطط، وممكن أن يخصوا البشر."** ويذكر أمامه تشبيه أم (ميرا) الفظ الذي يهين الأنا العربية، حين يشبهها بـ **"القطة التي تحمل وتفقس مثل العرب"**

إن معايشة أذى (الآخر) دفع (أحمد) للإصغاء إلى أقوال الكبار، دون أن يراوده الشك في صحتها، لهذا لن يوجه لهم أسئلة صادمة تنتقد المحيط العربي،

---

* باحثة وأكاديمية من سورية، عضوة هيئة تحرير المجلة، وعضوة مجلس الاتحاد.

كما فعل مع (سعاد) حين كانت مشاعر الحب تحكم علاقته بـ(ميرا)!

تتعمّد الكاتبة ألا يكون العربي هو السبب في انتكاسة العلاقة الإيجابية بينه وبين الآخر، فقد انحرفت إلى طريق العداوة بسبب سرقة (ميرا) للقطة، هنا نتساءل: لماذا لم تجرؤ الكاتبة على تنمية هذه العلاقة لتسير في طريق الحب؟ لماذا جعلت الآخر (ميرا) هي المسؤولة عن انحرافها؟ لماذا عادت بصورة الآخر (المستوطن) إلى نمطيتها؟ وبعبارة أخرى لماذا خضعت الكاتبة للنمط الذي ترسمه المخيلة الجمعية عن الآخر المستوطن؟ هل أعاق الكاتبة ضغط الواقع والعدوان الإسرائيلي ، فمنع خيالها من الخروج عن النظرة السائدة؟

يبدو لنا أن الكاتبة لم تستطع الخروج أثناء سردها الروائي عما يشكل الوعي الجمعي في رسم صورة الآخر، خاصة أنها تعيش الانتهاكات اليومية للمستوطنين في الضفة الغربية، ويبدو أنها كتبت "ربيع حار" إثر العدوان الصهيوني على الضفة الغربية وما صاحبه من مذابح وحصار للرئيس (أبو عمار) في المقاطعة!

لذلك نجد من الصعب على المبدع العربي أن يخرج من قهر التاريخ! ويحرر ذاكرته من أوجاعه! لهذا نستطيع أن نفهم لماذا تقهقرت إمكانية رسم صورة إيجابية للآخر! فأجهضت العلاقة الندية التي عايشنا ملامحها في بداية الرواية بين (أحمد وميرا) وقد اتضح لنا التحيّز الضمني لـ(الأنا) العربية، التي تنتمي إليها الكاتبة، فجعلت زمام المبادرة فيها للفلسطيني! كما جعلت الآخر المستوطن مسؤولاً عن إفسادها (سرق قطة أحمد)

من هنا لن نستغرب انقلاب مشاعر الحب بين (أحمد وميرا) إلى نقيضها! لهذا لا يمكننا إلا أن نلتمس العذر للكاتبة حين لم تستطع تطوير العلاقة بينهما، وتمتين الأواصر الإنسانية، ورفعها إلى أعلى مستوى، كما فعل الكاتب (إريك إيمانويل شميدت) في روايته "السيد إبراهيم وأزهار القرآن" (2) فقد عاشت شخصياته في بيئة سلمية (حي باريسي) مما أفسح المجال إلى تطوير العلاقة بين الفتى اليهودي (موسى) والبقال المسلم (إبراهيم) إلى أقصى مدى ممكن، فينبض في قلب كل منهما أرقى المشاعر (الأبوة والبنوة) تجاه الآخر!

إن زيارة (موسى) اليومية لدكان البقالة التي يعمل فيها السيد (إبراهيم) منحته فرصة الحديث معه في هموم الحياة، خاصة أنه لاحظ كيف أن الفتى الوحيد كان يحمل مسؤولية الكبار، فأحس بآلامه ووحشته بعد أن هجرته أمه وعامله أبوه بقسوة، فكان ضحية الحرمان والقهر، الأمر الذي كاد أن يودي به نحو الانحراف والضياع، وقد استطاع حب (إبراهيم) له أن ينقذه، فساعده على فهم الحياة والناس، ووقف إلى جانبه في الأزمات، وبذلك لم يؤدِ الاختلاف الديني إلى العداوة، بل عزّز المشاعر الإنسانية.

لقد أزهر بينهما الحب الذي بات وجها آخر للدين، وبذلك انفتح المسلم المتصوف على اليهودي معتمداً على "أزهار القرآن" ونظراً لأهمية العلاقة بين الإنسان المسلم والنص الديني نجد المؤلف جعل تلك الدلالة جزءاً من جماليات العنوان! أي جزءاً أساسياً من مقولة الرواية، إذ بفضلها استطاع السيد (إبراهيم) أن يلبي أشواقه إلى دفء العائلة! فقد كان بحاجة إلى إحساس البنوة، في حين احتاج الفتى (موسى) إلى حنان الأبوة ورعايتها، لهذا تمتّنت العلاقة بينهما، فوصلت إلى علاقة الأب بابنه، ولهذا سعى إلى إثباتها بالأوراق الرسمية، ليحفظ حق الفتى في إرثه!

إن الرعاية الأبوية التي يتلقاها الفتى من (السيد إبراهيم) تدفعه إلى تغيير اسمه (موسى) إلى (محمد) دون أن يطلب منه (السيد إبراهيم) ذلك! إذ أراد أن يهرب من ماضيه، أي من ذلك الجرح الغائر الذي مازال ينزف قهرا بسبب هجران أمه له!

إن هذا التغيير في الاسم، باعتقادنا، قد يعني انتماء الفتى إلى المعتقدات الإنسانية التي وجدها متجسدة في (القرآن) وهو الكتاب الذي أهداه له (السيد إبراهيم)! خاصة بعد أن استطاع أن يعايش تفتّح أزهار معتقداته في السلوك اليومي للبقال، وقد يعني انتماء إلى الحاجة الملحة للدفء الإنساني الذي وجده فتى في بداية تفتّحه على الحياة، فقد سدّ السيد (إبراهيم) بحنانه واهتمامه نقصاً يعانيه الفتى بسبب افتقاده الجو العائلي السليم.

وبذلك أفسح الفضاء السلمي المجال أمام اليهودي والمسلم ليلتقيا في دفء العائلة التي تنتعش فيها مشاعر الأبوة والبنوة! وشكل الدين روح اللقاء بينهما! أما في "ربيع حار" فقد عانت الكاتبة سحر خليفة، كما عانت شخصياتها من ضغط الواقع والتاريخ، فلم تستطع أن تنحي جانباً العدوان الصهيوني اليومي على الإنسان العربي، كما لم تستطع التحرر من تاريخ الآلام التي عايشها الفلسطيني طوال أكثر من ستين عاماً! لهذا تعمّدت أن تجعل سرقة قطة الفلسطيني في "ربيع حار" معادلة لسرقة وطنه، من هنا لن نستغرب محاولة التسلل التي يقوم بها (أحمد) ليلاً لاسترجاعها! ومن البديهي أن يفشل، وتوصم عمليته تلك بالإرهاب، فيسجن، ليغادر طفولته وأحلامه، عندئذ يتبنى نظرة الكبار للعدو، فقد عانى قهره مثلهم! سواء أكان داخل السجن أم خارجه!

نلاحظ أن الكاتبة أسقطت هذا الخلل في العلاقات الإنسانية على الطبيعة، إذ أدى تدمير روح الإنسان بتدمير أجمل علاقاته إلى تدمير أروع الفصول (الربيع) لهذا جاء العنوان "ربيع حار" ليجسّد هذا الدمار!!

حين نتأمل الملامح المرعبة التي تبدت فيها صورة الآخر العدو نجد أنها مرسومة بأنامل القهر التي تخنق (الأنا العربية) فنسمع والد أحمد يقول: **"هذا عدو لا يرحم، بلا حل وسط، يريدك كلك: اسمك، جسمك، قلبك، روحك حلمك، تراث أجدادك، لن يبقي لك إلا فتاتاً، يلقيها تحت الأقدام مثل كلب حقير."**

نعايش هنا إحساس الإنسان العربي المقهور بعدوان الآخر، لهذا تشكل الوحشية واستعلاء القوة ملمحاً أساسياً في صورة العدو، الذي لا يعترف بـ(الأنا) العربية، هدفه مسحها من الوجود، لذلك يعتدي عليها جسدياً ومعنوياً، ليعيش على أرضها! ويعلن نفسه المالك الوحيد لها!

يرسم العدوان خطوط ملامح الآخر وتصرفاته (سرقة الأرض وتدمير الإنسان، سرقة روح الفلسطيني وتراثه!) مما يوحي لنا أنه يعاني قلقاً وجودياً، إذ ينخره إحساس بعدم الأمان، لهذا لا يحقق وجوده إلا بسحق الآخر الفلسطيني أي المالك الحقيقي للأرض! لعله يلغي ذاكرته وجذوره! وإذا راودته الرأفة به، فقد يحوّله إلى مجرد (كلب) تابع يتلقى الفتات التي يتفضّل بها عليه! كأن وجود الفلسطيني بصفته نداً له يلغي أحقيته بالأرض الفلسطينية!! لذلك تبدو هذه النظرة الاستعلائية العدوانية، التي تنفي الذات العربية صاحبة الأرض، نتيجة حتمية لاغتصاب حق الآخر في أرضه، أي حقه في الوجود!

لهذا لن نستغرب أن يندفع الفلسطيني الضعيف، وقد ضاقت السبل أمامه، إلى البحث عن طريقة يؤكد بها ذاته، فلا يجد وسيلة يقاوم بها استلابه وعجزه سوى تفجير جسده في عدوه (التي تعمدت الكاتبة أن يكون التفجير بين الجنود الإسرائيليين، كما فعل أحمد) فتتحول العملية الاستشهادية إلى صرخة تعلن وجود الذات العربية المهددة بالزوال، التي منع عنها السلاح، فلم تجد سوى جسدها تقتل به عدوّها!

إن اللحظة التي يتشظى فيها الفلسطيني جسدياً، ينهض ويمتدّ وجوده المعنوي، ليعلن قضيته أمام الملأ، لعله بذلك يقهر عدوه، ويمعن في زيادة القلق في صفوفه، والأهم من ذلك يثأر لاستباحة وجوده وأرضه وكرامته! وهو يدرك بأن استشهاده سيحوّله إلى رمز لن يطاله الموت، لا ننسى أن مكانة الشهيد في الإسلام تعزّز هذه الرؤية **"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون."**

وقد حاولت الكاتبة أن تبرز لنا صوتاً نقيضاً لأحمد الشهيد، فقدمت لنا طريقة أخرى يلجأ إليها الشباب الفلسطيني لمقاومة الاستلاب، وهي السعي للنجومية الإعلامية مهما كان الثمن (تحطيم القيم العليا، المتاجرة بالقضية...) وبذلك يكون الإعلان عن الذات عبر الثرثرة اللغوية بعيداً عن آلام الناس وخدمة قضيتهم (كما فعل مجيد) الذي ينسى في زحمة مجده الإعلامي أسرته وتهديم العدو لبيته!!!

أخيراً حاولت الكاتبة أن تكسر الإطار النمطي للآخر، فجمعت بين المشهد الختامي بين استشهاد الفلسطيني وداعية السلام (راشيل) التي نعاها خوري اللاتين بـ"**القديسة المسيحية**" أما أحمد فيصرخ في لحظة استشهادها **"ابنة تاتشر صارت منا"** بعد أن رأيناه في مشهد سابق يرفض قهوتها أو السير إلى جانبها في المظاهرة، وبذلك أزاح دمها الحاجز النفسي بين الغربي وبين الفلسطيني، بعد أن حوصرت بين جدران أحكام مسبقة، فالصق بها آثام أجدادها العدوانية (بلفور، تاتشر) بل وجدنا (أحمد) ينفر من اسمها المستمدّ من التوراة، ويثير شكوكه في صدق انتمائها لدعاة السلام! لهذا جاء استشهادها تأكيداً لصدق هذا الانتماء وروعته!

لقد خلخل استشهاد (أحمد) المؤمن بأهمية الدين في الحياة واستشهاد (راشيل) غير المتدينة (والتي تؤمن بالضمير الإنساني) النظرة التقليدية للأنا وللآخر! وشكّل انفتاحاً على الإنسان بمعزل عن موروثاته التاريخية والدينية! فالمهم أعماله وما يجسده من أفكار آمن بها!

هنا نتساءل: لماذا ركزت الكاتبة الضوء في تقديمها لدعاة السلام على العنصر النسائي (ميرا وراشيل) ولم تهتم بالذكور، هل هي رغبة لا شعورية لدى الكاتبة في منح المرأة دوراً رئيسياً في صنع مستقبل سلمي للكون! هل هو الحماسة للدور الريادي لبنات جنسها!؟

هل يمكننا أن نقول، هنا، بأن الكاتبة، التي أصدرت روايتها (2004) وقعت تحت تأثير الحدث الدرامي (قتل الناشطة الأميركية راشيل كوري) أمام وسائل الإعلام (2003)؟!

الحواشي:

١. سحر خليفة "ربيع حار" (رحلة الصبر والصبار) دار الآداب، بيروت، ط1، 2004

2. إريك إيمانويل شميدت "السيد إبراهيم وأزهار القرآن" ترجمة خالد الجبيلي، دار ورد، دمشق، ط1، 2004

فرناندو بيسوا
ميتافيزيقي الأمنيات الضائعة
١٨٨٨ ـ ١٩٣٥

نضال القاسم

عند مستوى معين، تتقلص علاقتنا بالأشياء الخارجية تبهت في أعيننا، وتفقد تأثيرها فينا.

((فرناندو بيسوا))

بعد حصول الروائي البرتغالي خوسيه سارماجو على جائزة نوبل في الآداب بدأت بتقليب بعض الوريقات التي كنت قد جمعتها عن الأدب البرتغالي المعاصر وبعد أن خفت بريق الأضواء المسلطة على الأدب البرتغالي ارتأيت أن أعيد التذكير بشاعر من أهم شعراء الحداثة في العالم وهو الشاعر البرتغالي الكبير فرناندو بيسوا، ومما حفزني على ذلك أن ثمة نقاط كثيرة تتقاطع فيها البرتغال مع العالم العربي ومن أهمها أنه لم يفز بجائزة نوبل في البرتغال باستثناء الروائي الكبير خوسيه سارماجو كما هو واقع الحال مع الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ، بالإضافة إلى أن البرتغاليين يتغنون دائماً بأمجادهم القديمة وهم في ذلك يشبهون العرب، كما أن مشاريع الترجمة التي استهدفت الأدب البرتغالي ما تزال محدودة ومتواضعة كما هو واقع الحال في العالم العربي.

ترك

نتاجا [illegible] تغال

الأول، ولكنه، شاعر من أهم شعراء العالم أيضاً، وهو الشاعر الذي دوّن القلق والأمل واليأس والرجاء في كتاب (**اللاطمأنينة**)، ويبقى **بيسوا** الأيقونة الإبداعية المشعة والمتجددة باستمرار في سطوعها الأدبي والفكري، ولكننا وللأسف لم نتمكن في عالمنا العربي من التعرف على تجربته الإبداعية إلا متأخراً، مع أنه يعتبر واحداً من أكبر أدباء القرن المنصرم، وقد ظل البحث عن الهوية المفقودة الهدف الرئيس لمعظم الحداثة المعاصرة ذي الوجوه المختلفة، والذي حمل أسماء مستعارة عديدة **كألبيرتو سايرو وريكاردو رايس وألفارو دوكامبوس**، لذلك فقط أطلق عليه أيضاً اسم "ميتافيزيقي الأمنيات الضائعة". ومن الجدير بالذكر أن **هيجل وشوبنهاور ونيتشه** قد تركوا آثاراً عميقة في أعماق **بيسوا** الأدبية، كما أن عبارة **"سوداد"** البرتغالية التي تعني الشعور المفعم بالحياة لم تكن بالنسبة لهذا الشاعر الفيلسوف مجرّد تعبير عاطفي، إذ ظل دوماً ينشد إبراز هذا الشعور.

ومع بداية الأربعينيات بدأت أعمال **بيسوا** تخرج للوجود ومعها هذا الصوت الإبداعي يسطع بتفرد وغرابة ومعه أيضاً خرجت أوروبا من حربها العالمية الثانية بحصتها أيضاً من الدمار المادي والبشري وحين هبّت نسمات الحرية والديمقراطية على أوروبا تقهقرت إسبانيا تحت

الحكم الديكتاتوري لفرانكو وصاحبتها البرتغال أيضاً مع الحكم العنيف والدموي للطاغية **سلزار**. بدت حينها البرتغال وكأنها دخلت في سكتة دماغية أو كأنها دخلت في سبات مومياني لعين.. ولكنّ الثقافة البرتغالية بواسطة **فرناندو بيسوا** قد خرجت من الظل إلى وهج شمس أوربا والعالم فلم يعد الشاعر استثناء بل أصبح أسطورة يشع بريقها على عتمات الأدباء والشعراء الآخرين القدماء منهم والمعاصرين. وبالفعل فقد أعاد هذا الإشعاع الخارجي الثقة للمبدعين البرتغاليين ودفعهم ذلك إلى اجتراح أدوات جديدة ومواضيع مختلفة ومغامرات تجريبية شعرية ونثرية تجاوزت المحلية إلى العالمية (الروائي **خوسيه سراماغو** على سبيل المثال لا الحصر). ولقد تحققت أحلام **بيسوا** في خلق حوار إنساني وإبداعي لا متناهي في اتجاه جغرافية طوباوية غير موجودة على الإطلاق. ففي عدم الوصول إلى ذلك المطلق تتأجج المعاناة ويتسع الحلم وتتقدس العزلة.

كل هذا يطهر النفس ويعزز إيمانها بالذاكرة الإنسانية لا الذاكرة الدموية والوحشية. هكذا تغدو الثقافة البرتغالية برمتها تحت سماء **بيسوا** صوت انعتاق وحرية وشروق من عتمة الذاكرة البرتغالية المقيدة بالماضي التليد والعنيد والدموي.

وقد خلق **بيسوا** شخصيات وهمية وجعل لكل شخصية سيرة حياة ووجهة نظر ووضع معاشي بل وحتى تفاصيل جسدية، ولا بد لنا من القول أن شعر **بيسوا** يمثل حالة هروب من الشخصية، ومن الثوابت الفلسفية والثقافية، ومن كل عاطفة أو إحساس، وما يبقى هو الخيال وحده. وكان يقول "أحسّ الأشخاص الذين خلقتهم في شعري أكثر ممّا أحسّ نفسي، فأنا وحيد إزاء نفسي، دون أن أكون صديقاً لها"، ويمكننا القول أن الشخصيات التي خلقها **بيسوا** تكمل بعضها بعضاً: فهي تشير، تومئ، تتناقض، تلغي، ولكنها تشكل كلاً متكاملاً، كأن الهدف خلق "أدب كامل" وليس مجرد عمل فردي بحت، فقد بعثر **فرناندو بيسوا** مفهوم صوت المؤلف الواحد وتمكن من تحطيم سلطته.

ويرى الكاتب البرتغالي **أدواردو لورنسو** في مقال له حول أساطير الأدب البرتغالي "أنه ومنذ أكثر من ثلاثين سنة والصورة الأدبية للبرتغال ترتبط بـ **فيرناندو بيسوا** أو على الأصح بصورته كشاعر مبدع لشعراء خياليين أكثر اختلافاً وتميزاً عنه ولكنهم في الحقيقة يتمتعون بقدر أكبر من الواقعية، ويضيف قوله، لقد دأبنا على اعتبار هذه الكوميديا تشخيصاً مذهلاً لموت الذات، وهذا يكفي لأن يجعل من **بيسوا**، على غرار **بيرانديللو** أو **بورخيس**، واحداً من أعظم أساطير الحداثة التي جرى استهلاكها بنحو بالغ كتعبير عن الذات بوصفها جوهراً للعالم، لقد كان على **بيسوا** أكثر من أي واحد من هذين الكاتبين، أن يحطم أسوار الذات ويبعدها نهائياً إلى حقل المتخيل. وهو نفسه لن يكون شخصياً وحقيقياً، كما أن الشخصيات التي يبدعها لن تكون سوى صياغات مجازية لرؤية للعالم لا تنتسب لذات معينة، تلك الشخصيات المجردة من كل شيء إلا من ماهيتها الأدبية، شأنها في ذلك شأن أعظم الأساطير الثقافية، هاملت، دون جوان، أو فاوست".

وبالرجوع إلى مقال **أدواردو لورنسو** مرة أخرى فإنني أتفق معه فيما ذهب إليه حيث يقول: "وهنا يحق لنا أن نتساءل: كيف أمكن لإبداع اعتبر نموذجاً لتجاوز النزعة الذاتية أن يتخلق من ثقافة ومن أدب أكثر غنائية وذاتية كالثقافة والأدب البرتغاليين؟ نستطيع أن نتصور، بلا ريب، أن الإنتاج الأدبي لـ **فرناندو بيسوا** يشكل نوعاً من القلب الخلاق لمنظومة كاملة من التقاليد، تسنده في ذلك إرادة قوية في تجاوز قرون من الغنائية التي تجسدها بامتياز القصائد التلقائية والعفوية الملامسة للروح البرتغالية. لقد كان على **بيسوا** الذي تشبع بالطباع الإنجليزية أن ينفخ روحاً جديدة في الوجدانية البرتغالية، وأن يحدث المسافة الداخلية والتحكم الخلاق في العواطف، وهما خاصيتان تتجلى فيهما عبقرية وطن شكسبير **أوبيرون**. إننا لا نشك ـ والكلام ما يزال هنا **لإدواردو لورنسو** ـ في أن **بيسوا** قد أعطى للشعر البرتغالي منظوراً جديداً مزدوجاً، ماتحاً من كل منابع المعرفة قصد التخلص من الصورة الوهمية للأنا المتعالي والمطلق، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير. فـ **بيسوا** هو مبدع أساطير بالمعنى القوي، وصانع وجوه تقدر على العيش دونما حاجة إليه، تماماً كشخصيات العمل المسرحي والروائي".

وأما بخصوص رباعياته المشهورة فإن غالبية هذه الرباعيات هي قصائد حب. ربما كانت تشكل وحدها قصائد الحب في شعر **فرناندو بيسوا**، إذ لا نعرف للحب أي موضع آخر في قصائده العديدة، في أسمائه المتعددة. إنه الحب الخجول، الحب المتواضع، الحب العذري، الحب الشهواني، الحب المليء بالغيرة، الحب الذي لا يشعر مطلقاً بالاكتفاء الحب الحالم، الحب اللطيف، الحب المنتقم، الغياب، المرارة، تلك المسحة من كراهية النساء. وتنتظم القصائد حول عناصر من الحياة اليومية الشعبية: **"كشتبان الخياطة"، لفيفة الصوف، الثوب، أصيص الحبق، القبعة، القرط، التنورة الزرقاء، القميص الأحمر، الدبوس، الشال، المروحة، المقص، حبة القهوة، الخيط، الأغاني**،...الخ. كما وأننا نجد "أشخاص" القصيدة في العمل، أمام الغربال، يسهرون لأنهم لا يستطيعون النوم، ينظرون من زاوية النافذة، يتنزهون كي يبرزو أنفسهم ولكي يشاهدهم المارون الآخرون، ينسجون

الصوف **والدانتيلا**، يأكلون "**القريدس**"، يشترون الأسماك، يحضرون الحلوى، يتمشون في الساحة، يقفون أمام الكنيسة، ولا بد من الإشارة إلى أن بعض هذه الرباعيات تنحو "بالعبث" صوب الحنان: "إنه اللامعنى" الصافي، الذي يشكل صدى لتلك القصائد الهجائية التي انتشرت في القرون الوسطى. إنه الوضوح المعتم لهذه "البديهية" المكبلة. وفي هذا الشعر ذي الغزارة القليلة، نشعر وكأن ما من شيء يتم كبته. ثمة غنائية بدون نزق، اقتصاد في الوسائل، دقة بسيطة، بعض الاستنتاجات، تفاصيل عادية تتداخل مع يقين النبرة، مع القليل من عاطفة القلب: كل ذلك يضعنا أمام فعالية من السحر والنعومة والنجاح. إننا ببساطة أمام قصائد جميلة.

وأما كتاب (**اللاطمأنينة**) فقد اشتغل عليه **بيسوا** زمناً طويلاً امتد من ١٩١٣ إلى سنة وفاته ١٩٣٥. وإن قراءة هذا الكتاب في ترجمته الرائعة التي قام بها الشاعر المغربي المتميز المهدي أخريف ما هي إلا طقس احتفاء جسور فهي لن تكون إلا قراءة غير مطمئنة للعالم وقوالبه المفروضة لن تكون إلا قراءة قلقة وجامحة ومتمردة وعنيفة.

أن **بيسوا** يعلمنا كيف نكتب العزلة؟ كيف يمكن أن نكتب الفصام الذاتي؟ كيف يمكن أن نكتب الأثر المتجانس مع الأعماق، المناسخ مع أفكار الأسلاف، المتقاطع مع تصورات الغير الاصطناعية؟ هذا ما حاول **بيسوا** أن يصنعه في كتابه. لأن الكتب الخالدة هي التي تثير الأسئلة ولا تقدم أجوبة وتترك الإشكاليات الوجودية تسري بين عروق الكلمات. قد يبدو كتاب **بيسوا** مجرد أرخبيلات لخيبات بحّار ساذج وموعود بالحطام لكن مع استمرارية القراءة يتجمع ذلك التشظي ويتوقف الاجتثاث الجارف، تتلاحم النصوص القصيرة كدغل خارق، كقصيدة طويلة يرسو على ضفافها شاعر أتعبته متاهة الحياة بكائناتها وأشيائها وكلماتها وتفاصيلها الهامشية ووقائعها المعقدة. يتجسد الكتاب إذن كرحلة عميقة في النور والظلمة في رهافة الإنسان وقسوته في قلقه الضاري وصفائه الشفيف في صراخه الجبار وفي غنائه الذي يبقي الحياة أو ينزفها حد الممات.

يقول **بيسوا**: (ثمة أيام هي بذاتها فلسفات، أيام تدس فينا فلسفات الحياة، أيام هي ملحوظات هامشية، مفعمة بأعظم نقد في كتاب قدرنا الكوني. هذا يوم أحسه شبيهاً بتلك الأيام. يبدو لي، غير معقول، أن يتم بعينيّ الثقيلتين ودماغي الباطل، بالقلم الفارغ، خط حروف التعليق اللامجدي والعميق...) بهذه الكلمات البسيطة يلخص الشاعر صراع كل مبدع حقيقي مع العالم المادي المستعصي على الفهم والتأويل والامتلاك الإبداعي. أشياء وأفكار وحالات تنفلت من بين فروج الكتابة وتتلاشى ضائعة في السديم يلمحها تتبخر هازئة بعجزه وعزلته البئيسة ومع ذلك يصر على أسرها باجتراح اللاممكن من الكلمات وفي ذلك عساره الأبدي المبهج بالفتوحات الصغيرة والمؤسي بالخيبات الكبيرة. فلنستمع إليه مرة أخرى: (كم مر من الوقت دون أن أكتب شيئاً! اجتزت، في أيام معدودة، قروناً من التخلي القلق عن الكتابة. لقد أسنت مثل بحيرة مقفرة، وسط طبيعة لا وجود لها. في أثناء ذلك، رافقتني الرتابة المتنوعة لتوالي الأيام، للتوالي اللامتماثل للساعات المتماثلة، للحياة. لو كنت خلدت للنوم لما توالت على نحو غير هذا النحو. لقد أسنت مثل بحيرة مقفرة وسط مشهد طبيعة مقفرة...).

هذا هو فراغ الشاعر المفعم بالتأمل والأمل ومع ذلك فالحياة أبداً لا يمكن أن تستنسخ كتابة ففي العجز عن أخذ القلم وممارسة فعل الكتابة تضاعف العزلة وتتكثف الفكرة تلك كتابة أخرى من تأمل الذات والآخر. كأنه يتوقف عن صعود شاهق، خطير وماحق ليلتفت إلى الوراء متأملاً بدايته النائية الموعودة بالدوار والبلبلة والشك: (لمَ أصعد دون سواي؟ لمَ هذه الصخرة بالتحديد أحملها عن الآخرين!؟).

يبحر **بيسوا** في كتابه وعبر سنين عديدة في ذاته الإنسانية والإبداعية ليبوح للقارئ الافتراضي بهواجسه ــ والذي لن يتحقق إلا بعد وفاته بسنين طويلة فقد بقي الكتاب مخطوطاً لسنوات طويلة إلى أن ظهر في طبعة كاملة وفي لغته الأصلية فقط في سنة ١٩٨٢ ــ وهو يتأمل تجربته الإبداعية والإنسانية في صراعها مع الحياة التي تشرق أحياناً وتتعتم في أحيان أخرى كما في لحظات تفاؤله القليلة أو لحظات تشاؤمه الكثيرة. ونحس صدق الرجل في كل صوت، وحرف، وكلمة. نحس صوفيته الذاتية والإنسانية الضجرة من الإنسان الادعائي في صوره البشعة والمقرفة نراها في كلماته زخمة بالتفكير الروحي الحقيقي المفضي إلى التماثل بين الروح بإشراقاتها والجسد المقيد بإكراهات الحياة وصعوباتها وتحدياتها. وتغزونا فكرة وحيدة ونحن نقرأ هذا الكتاب مفادها أن **بيسوا** عاش عزلة مضاعفة، وزاد من تكثيفها استراتيجية فريدة في الكتابة المتنوعة والمفتوحة على الوهم والأثر الاحتمالي المفتوح على اختلاق أنداد له: **ريكاردو رييس أو كاييرو أو ألبارو دي كامبوس أو برنارد شوارس** وغيرهم. ويمكننا القول بدون مواربة: لقد عاش بيسوا بتكثيف مأساوي حيوات مفترضة لكن داخل الكتابة والكتابة فقط. أما العالم المحيط به فلم يكن يهمه كثيراً فهو مجرد فكرة أو صورة شعرية أو متخيل يضاعف به تجربته ويعددها على أمل اختلاق الأثر المستحيل.

إن رهان المبدع الحقيقي أن يكشف أعماقاً لم تكتشف من قبل وحين يعجز تكون خسارته النهائية لو يستطيع تفاديها والعيش بطمأنينة سواها كأنه يعبر مع العابرين إلى سكينة التفكير السطحي والمادي والاستهلاكي وكأن لا أحد كان هنا. ولنستمع إليه وهو يقول: (لأننا لم نعد قادرين على استخلاص الجمال من الحياة. لنجعل من فشلنا انتصاراً، شيئاً إيجابياً ومرفوعاً بأعمدة، بجلال وإذعان روحي. إذا لم تمنحنا الحياة غير صومعة للانعزال، فلنحاول تزيينها بظلال أحلامنا، رسومنا وألواننا. لقد أحسست دائماً مثل كل حالم، أن وظيفتي كانت هي الإبداع. ولأنني لم أعرف قط كيف أقوم بمجهود أو أستثير مقصداً، فقد توافق الإبداع لدي دائماً مع الحلم، مع الرغبة أو التمني، ومع الإتيان بحركات، بالحلم بالحركات التي تمنيت أن أستطيع القيام بها...).

لقد بقي **بيسوا** يحلم بالشاعر الذي يهيمن عليه أن يصير شاعراً معترفاً به وقريباً من الناس والقراء والمريدين، مع ذلك فحياته القصيرة (ولد سنة ١٨٨٨ وتوفي بتشمع الكبد سنة ١٩٣٥) كانت غنية ومكثفة بالكلمة الحقيقية الخالية من الزيف والمفعمة بالأحاسيس العميقة بالجوهر الإنساني المقنع بعتمة الحياة واضطراماتها الجحيمية.

ولقد مضى بيسوا وهو يردد آخر الكلمات في تحفته (كتاب **اللاطمأنينة**) وكأنه يرثي نفسه من هناك مجهول هو مثل الغريزة التي أودت به. لم يفكر في أنه سيموت من أجل الوطن؛ من أجل الوطن مات؛ لم يقرر إتمام واجبه؛ أتم واجبه وحسب. من لم يمتلك اسماً في الروح، لا ينبغي أن نسأل عن الاسم الذي عرّف جسده. كان برتغالياً، برتغالياً بدون محددات. كأنه ليس بجانب مؤسسي البرتغال، قامته مختلفة، كذلك وعيه. لا تلائمه صحبة أنصاف الآلهة، الذين بجرأتهم نمت طرق البحر ووضعت أراض كثيرة في متناولنا. لا تمثال لديه ولا شاهدة قبرية تحكي عمن كان ذلك الذي كاننا جميعاً.

وحين توفي **بيسوا**، ترك أكثر من ثلاث شنط من المفاجآت والألعاب المدهشة، اكتشف القراء المساكين أن هناك أكثر من **بيسوا** وأن ما عرفوه لفترة طويلة باسم **"ريكاردو رييس"** الشاعر المتزن الجميل ليس سوى شخصية واحدة من مجموعات شخصيات **لبيسوا**.

المراجع

١ ــ الشعر العالمي، إعداد سليم مكرزل، صفحة ٢٥٣ ــ ٢٥٥، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت ــ لبنان، طبعة ١٩٨١.

٢ ــ مجلة النبأ، العدد ٧٥، السنة الحادية عشر، محرم ١٤٢٦. شباط ٢٠٠٥، المشهد الثقافي العام في البرتغال، د. محسن الرملي.

٣. مجلة أخبار الأدب، الأحد ١٩ سبتمبر ٢٠٠٤، العدد ٥٨٤، شرق وغرب، أساطير الأدب البرتغالي، مقال بقلم: إدواردو لورنسو، تقديم وترجمة: إدريس الخضراوي.

٤. سعيد بوكرامي، فرناندو بيسوا: كتاب الطمأنينة، ترجمة المهدي أخريف، منشورات وزارة الثقافة المغربية، ٤٨٤ صفحة، الرباط ٢٠٠١.

الإمبريالية بقناع إنساني

بقلم: جان بريكمون
ترجمة: عبود كاسوحة

العنوان الأصلي للكتاب:
Impérialisme Humanitaire Jean Bricmont

حقوق الإنسان، حق التدخّل، حق الأقوى

جان بريكمون، أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة لوفان Louvain في بلجيكا.

طالما قيل إنّ الكتاب يُستدَلّ عليه بالعنوان. فهل يصحّ أن نقول، قياساً، إنّه يُقرأ من المقدمة؟ يبسط فرانسوا هوتار في مقدمته لكتاب جان بريكمون، ما يصحّ اعتباره عرضاً معمّقاً لمضمون العمل. لا حاجة بنا، والحال هذه، لأن نقدّم عرضاً للـ"عرض".

م.

مقدمة بقلم:

فرانسوا هوتار

يعبّر عملُ جان بريكمون عن الثورة الأخلاقية لرجل علم معنيّ بالحروب المعاصرة وبالطريقة التي يجري بها إسباغ الشرعية عليها. ولديه الجرأة على إلقاء نظرة أخرى على الخطاب المخصّص لغـ و موافقة الشعوب والأفراد والقيام بدور من يثوب إلى رشده.

واقع الحال أنّ حقوق الإنسان، وواجب التدخّل بنزعة إنسانية، والكفاح ضد الإرهاب، يجري التذرّع بها اليوم لتبرير التدخّل باتجاه أحادي، بمضي حتى الدعوة إلى حرب وقائية. والحال أنّ التستّر وراء حجج أخلاقية، إنما هو تمويه لالتزامات سياسية واقتصادية تتستّر وراءه. فالعون الإنساني الذي أعقب موجة التسونامي في سريلانكا جاء مصحوباً بتسريع الإجراءات الليبرالية الجديدة فيها. ويواكب الاحتلال العسكري في العراق، خصخصة الاقتصاد، وهيمنة الرأسمال الأجنبي وامتيازات تُمنح للمؤسسات الأمريكية عبر العالمية.

أما بصورة عامة أكثر، فالإمبريالية هي التي تدير هذا النمط من المبادرات.

إنّ الحضور الإمبريالي في العراق، الذي لا يغرب عن باله الإشراف على الموارد النفطية، إنما ينتمي لاستراتيجية أكثر شمولية، تنبسط على آسيا الوسطى كلها، وتتماهى مع انتشار القواعد العسكرية الأمريكية في أفريقيا وأمريكا اللاتينية، بالإضافة إلى الإحاطة بروسيا أو الصين.

والحال أنّ تلك التدخلات إنما تمليها مصالح الدول الأقوى. فالغرب يتّشح بقيَمه ليفرض نظامه على باقي العالم. وتعلو البسمات الوجوه حين يردّ آخرون بالحجج نفسها، كأن تقول كوبا إنها على استعداد لفتح سجونها أمام الأوروبيين على أن تجري معاملة بالمثل، أو حين يُعرب الماريشال موبوتو، الذي كان من ناحيته ممثلاً مسرحياً مجاملاً للسياسات الاقتصادية في الدولة الرأسمالية، ولا يخلو من فكاهة، عن رغبته في إرسال بعثة كونغولية لتتحقق من أنّ حقوق الإنسان موضع احترام في منطقة فورون في بلجيكا.

يورد جان بريكمون فيضاً من الأمثلة حول يوغسلافيا والكونغو والعراق وأفغانستان، التي هي أماكن التدخّل الراهنة. وضريبتها ملايين الأرواح البشرية، إلا أن راحة الضمير (في الغرب) مضمونة بخطاب مواعظ أخلاقية. ويسعنا من ناحية أخرى أن نضيف إليها مبادرات أخرى تكميلية، مثل حماية الديمقراطية أو الكفاح ضد الفقر. المحببة إلى قلب البنك العالمي والتي تتولى تكرارها جوقة زعماء الدول الذين أقروا عام ٢٠٠٠، في مقر الأمم المتحدة في نيويورك، برنامج الميلينيوم Milinium، المخصص لإنقاص الفقر المدقع إلى النصف، عام ٢٠١٥.

إنّ الدفاع عن المبادئ الكبرى هو الذي أدى إلى اتخاذ تلك المواقف كلها. بل هو يتّشح في خطابات المحافظين الجدد بمسوح تبشيرية. وواقع الحال أنّ المبادئ لا تكتسب قيمتها ما لم توضع ضمن سياقها، سواء تعلّق الأمر بحقوق الإنسان أم الديمقراطية أم المعونة الإنسانية أم المصالحة أم محاربة الفقر. فالتلفّظ المجرّد بها، في حين أنّ الممارسات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تناقض التطبيق، يحوّلها إلى إيديولوجية ليس إلا، أي إلى قراءة إيضاحية تبرز العلاقات الاجتماعية القائمة.

يرفع جان بريكمون بمؤلفه البُعد الدلالي للصراعات الاجتماعية. ويندرج ما يشير إليه، تبريراً للحروب، ضمن مجموع أوسع أيضاً، هو عولمة العلاقات الاقتصادية للرأسمالية، أي ما كان يُطلقُ عليه عالم الاجتماع المكسيكي والرئيس السابق لجامعة المكسيك الوطنية، بابلو غونزالس كازانوفا، اسم "الليبرالية الجديدة المسلّحة". وكلما ازداد حجم العنف، ازداد معه الإنتاج الإيديولوجي نمواً. إنّ آلة المفاهيم هي التي تتحوّل كلها. فها هو البنك العالمي اليوم ومعه صندوق النقد الدولي، يشيدان بالمجتمع المدني ويمتدحان الديمقراطية التشاركية أو العدالة الاجتماعية، مستخدمَيْن بذلك مصطلحات وُلدت في قلب المقاومات الشعبية والفكرية، لإفراغها من معناها ووضعها في خدمة سياستهما الخاصة. لا ريب في أنّ مجموع تلك التدخلات وتبريرها يقوم على قاعدة مشاكل واقعية. فهنالك خروقات لحقوق الإنسان، وهناك كوارث طبيعية، ومجاعات وفقر مدقع وإرهاب، لكنّ حلّها يُستخدم مبرراً لتحقيق أهداف أخرى، والتوسّع في خطاب أخلاقي ذي وظيفة إيديولوجية.

من الملائم القيام بهزّة للضمائر والتنديد بالسياسات. وهي مهمة أخلاقية لا يمكن فصلها عن التحاليل السياسية والاقتصادية، خشية البقاء عالياً، بعيداً عن المعمعة.

وإنّ جان بريكمون ليُعيننا على اجتياز تلك الخطوة.

محتويات الكتاب:

نصوص:

□□

مرايا تحتشد باليومي والبصري والروحي (عزمي بشارة في كتابه الجديد "فصول")

د. فيصل درّاج*

ما الذي يدفع بكاتب إلى ممارسة ألوان مختلفة من الكتابة، متنقلاً من المفاهيم النظرية الصارمة إلى "الأدب"، في صوره الطليقة ولغته المتعددة المستويات؟ ومن الذي يحرّض مفكّراً، كتب في السياسة ويمارسها، على تسجيل "نصوص ذاتية"، لا مكان فيها للتحريض والاستنهاض والنبرة الغاضبة؟ ولماذا الرحيل عن أرض "الأسئلة الجماعية" إلى فضاء الأسئلة المفردة؟

هذه الأسئلة وغيرها يطرحها القارئ، الذي يعرف عزمي بشارة، على ذاته وهو يتابع سطور كتابه الأخير: "فصول". فقد أخذ بشارة، في كتاباته النظرية المتنوعة بتلك القاعدة التي تقول: المثقف هو الذي يعايش البشر ويعيش قضاياهم ويعود إلى عزلة إجبارية يصوغ فيها الأسئلة ويبحث عن إجابات تردّ على فضول البشر.

أمّا في الكتاب الجديد فقد آثر المؤلف أن يكسر القاعدة، فعاش قضاياه وتجوّل في أرجاء روحه وعاد إلى عزلته، التي لم يغادرها، ليكتب عن هواجس تؤرّقه وليستولد صوراً كتابية تصف ما يؤذي العين والروح معاً.

فصل د. بشارة بين "الجمهور"، الذي يحتفي بالخطابة والشعارات والكتابة النظرية، وحيّز الروح، الذي يعرف المثقف الفلسطيني أرضه وسقفه، ولا يدعو الآخرين إلى الدخول إليه. آثر بشارة أن يضيف إلى "تنظير الواقع" شيئاً آخر هو "الأدب" أو ما قريب منه، معترفاً بأن "رماد النظرية" لا تستقبل ألوان الحياة جميعاً، ولا تترك مطرحاً واسعاً للشكوى والأنين والحنين والاغتراب. وإذا كان في كتابات بشارة المتنوعة، الممتدة من الاقتصاد إلى السياسة، ومن الاقتصاد السياسي إلى الصهيونية والمجتمع الإسرائيلي، ما يخبر عن الحقيقة، فإن اقترابه من شظايا الرواية إلى الرواية ومن مجال التأمل إلى شظايا الشعر يخبر عن "حقيقة هاربة" تعالجها الكتابة ولا تروّضها تماماً. فهو يكتب عن "الاغتراب العربي"

* باحث في الفكر والأدب من فلسطين.

مغترباً: يعالج الاغتراب الأول بلغة مستمدة من السياسة والتاريخ، ويعالج اغترابه الذاتي بلغة أخرى، تذهب من تجريب إلى آخر ولا تعثر على صيغة أخيرة. ولا أظن أنه سيلتقي بصيغة أخيرة طالما أنه ينطلق من معيش القضية التي يعيشها وهي: المسألة الفلسطينية التي كلما استقرت على "مشهد حزين" انتقلت سريعاً، إلى مشهد آخر أكثر حزناً. وما يطرد الصيغة، التي لن تصل، خصوصية مثقف ـ سياسي، عاش بين شعبه صبياً وطفلاً وكهلاً، ووجد نفسه خارجه، ذاهباً إلى تجارب جديدة ومستبقياً ما شاء من ذكريات الأمس القريب وأحلامه.

نقرأ على الغلاف الأخير لكتابه "فصول": "شاب عصامي مخضرم، ونعني بذلك، أنه عالق في اللامكان بين النقطتين، في اللازمان بين اللحظتين". إنه الاغتراب في المكان، الذي يجعل الإنسان عاجزاً عن الرجوع إلى حيث كان، وعاجزاً عن الذهاب إلى مكان يرغب به. وهو أيضاً الاغتراب في الزمان، حيث ما مضى لا يعود، وما هو قائم لا يلبي من حاجات الروح إلا القليل. وما الاغتراب في المكان والزمان إلا اغتراب الإنسان في وجوده كله، بدءاً من اغتراب بصري، تقع فيه العين على ما يؤذيها، وصولاً إلى اغتراب لغوي، تنزاح الكلمات فيه عن المواضيع، وتنزاح المواضيع عما صاغها كلاماً. ومع أن الاغتراب يحيل، نظرياً وعملياً، على مستويات متعددة، فهو في حال بشارة يحكي عن فلسطيني أبعد عن فلسطين، فالتقى بالمنفى واشتاق إلى ما كان فيه وابتعد. وتجربة الفقد الواسع هذه هي التي تجعل من "الفصول" مرايا تحتشد باليومي والذاتي والبصري والروحي والعارض والجوهري مستدعية، في نهاية المطاف، صورة المفقود الأثير، الذي ترسّب في الروح والتصق بها.

يندرج الكتاب، في مستوى منه، في "أدب الحنين"، الذي يخالطه عشق صامت مستتر الصوت. نقرأ في فصل عنوانه: "لو تعرفين": "يؤرقه أنه غداً لن يراك، وجمالك أصلاً يوجعه، تكبرين إذا مست عيونه وجنتيك، لا تيأسي،...، أنت له دنياه، صرت معناه الوحيد، مذ طلّق ما ينبغي وفارق المجردات". يأخذ بشارة بصورة العاشق والمعشوقة، التي إذا قشّرت من سطحها الخارجي، المخادع أحياناً، ردّت إلى حب صوفي كبير يستدعي، في التحديد الأخير، ما يُقبض وما لا يقبض عليه في آن. ولعل الشوق إلى زمن فلسطيني حميم، كان معيشاً وانسحب، هو الذي دفع بعزمي، المنظّر السياسي، إلى كتابة تقبض على المفاهيم، وأخذ بيده، تلقائياً، إلى كتابة طليقة، يسجل فيها ما يخفق في عقله وروحه وإحساسه، وهو الذي أملى عليه أن يكتب "مزاميره" معبّراً عن هوية وثقافة محددتين، ومعبراً أولاً عن "روح قلقة" لا تلبيها صيغ الكتابة الجاهزة. يتكشّف، في هذه الحدود، معنى "التجريب الكتابي"، الذي لا يستشير كتاباً ويستأنس بغيره، بل ينطلق من "فوضى التجربة والكتابة"، إن صحّ القول، المشدود أبداً إلى تجربة فرد خاص، لا تختلط بغيرها.

وقد يقال: إن من نفي من أرض "أورق فيها الحجر"، كما قال محمود درويش، لن يعثر لها على بديل. بيد أن بشارة يضيف إلى البديل المفقود وعياً سياسياً وثقافياً حاداً "يوطّد اغترابه الجوهري" باغتراب جديد، ذلك أن في "الخارج العربي"، والرسمي منه بخاصة، ما يترك "الداخل الفلسطيني" مهجوراً. ينوس المغترب، والحال هذه، بين جمال المفقود وأشواك الموجود، سائراً من شكوى إلى شكوى، ومن أشواق حبيسة إلى نبرة نقدية غاضبة. يقول في "فصل" عنوانه: لون ورائحة للمساء:

"فوضى تفاصيل المدينة لا تشكّل لوحة

لكنها تكفي لتحجب صورة الأفق البعيد".

سديم فاعل، يُسقط الأشكال الملونة ويغلق ما يشاء، تاركاً لـ"الموت"، وهي كلمة واسعة الحظ في كتاب عزمي، نافذة واسعة لروح منقسمة، تصوغ الأحلام في "الكتابة النظرية"، وترثي أشلاء الأحلام في "الكتابة الطليقة":

"صنف يزول وأحلامه حية ترزق

وصنف تموت أحلامه في حياته"

والمقصود، في الحالين، مثقف ورث أحلاماً "مقصوصة الجناحين" وورثها لغيره، والمقصود أكثر "مثقف فلسطيني قومي"، يستنهض فلسطين في لحظة شللها، ويستدعي "قومية" لا تستطيع الوقوف. ولهذا: "صارت فكرة الموت ملاذاً من اغتيال الحقيقة"، إشارة جو معطوب واهن الخطا، يعتكز فيه حالمون مهزومون على حالمين يسيرون بتفاؤل معلول إلى هزيمة تتصدّر نهاية الطريق:

"بعض هذا الجيل يدفن بعضه الثاني

يحلّ بعد النحيب وجوم

وصمت ثقيل وبعض التأمل

ويتبعه كالقدر النقاش الفاني...".

لا يقرأ هذا القول في شكله الخارجي، شعراً كان أو نثراً أو جزءاً من سيرة روحية، إنما يقرأ في الكلمات التي تصوغه، الموزعة على: الدفن، النحيب، الصمت الثقيل والقدر الفاني، ...وإذا كان في هذه الكلمات ما يرتبط بـ **"أقدار مثقف فلسطيني"**، فإن فيها ما يبني شهادة على زمن عربي جوهره التقويض، وما يفتح القراءة على فضاء موحش كئيب، يثير الفضول ولا يثيره في آن: لا يثير الفضول لأنه يتحدث عن تداع عربي

مألوف، ويثير الفصول في سعيه إلى رسم **"الكآبة كما هي"**، واضحة جلية تقبض عليها الكلمات بصيغ متعددة. يعثر القارئ في فصل **"لون ورائحة للمساء"** على الكلمات التالية: "الفراغ، عزلة المغترب، الانكماش، والضيق ينزع للركود، فوضى، دوخة، على قمر حاراتنا..." تثير هذه الكلمات الفصول مرتين: مرة أولى وهي تجتهد في تخليق وعي موجع بوحشة الوجود، وتستنفر إمكانياتها في التقاط **"السديم الكامل"**. في زمن مضى تطلع غسان كنفاني إلى رسم **"الواقع كما هو"**، أو رسمه مئة بالمئة، كما كتب د. إحسان عباس ذات مرة، وفي زمن مختلف، أتلف الواقع وقضاياه، يحاول بشارة رسم **"الكآبة الخرساء كما هي"**، ... تتجلى المرة الثانية في المسافة الفادحة بين خطاب عزمي بشارة العام، الذي كتب مؤخراً **"أن تكون عربياً في أيامنا"** وبوحه الذاتي الذي يكاد يقول **"أن تستطيع الحياة في أيامنا"**. والمأساة واضحة وضوح حبة الدمع في عين اليتيم، ووضوح ذلك السؤال الذي لا إجابة عليه: من يحرّض المحرّض، ومن يستنهض مثقفاً مغترباً **"وظيفته"** استنهاض اليائسين؟

تتكثف أحوال **"المثقف التراجيدي"** في شكلين: شكل أول مرجعه عدم التكيّف مع **"جمهور ضيق متعالم"** يطرح مبتسماً أسئلة فارغة، أو يصوغ **"شعارات كبيرة"** بكلمات فقيرة. يقول عزمي في فصل "شرح صباحي": **"وها أنا أفتح باب صباحي لنموذج بشري، يستعرض عضلات الدهشة فوق العينين، ولا يحمل لي خبراً ولا خبزاً، ولا لبناً طازجاً..."**. ليس بين البشر المغتبطين، الذين يتحدثون عن فلسطين وأسعار العملات، إلا ما هو قائم بين زيتون فلسطين ودعاية **"الماكدونالد"**. إنه التجمّل الاجتماعي في زمن منهوك، يطرق باب المغترف الفلسطيني ليزيده اغتراباً. يأخذ الشكل الثاني وضع المفارقة، لأن على المجهد المرهق المختنق أن يوزّع الأمل، وأن يجتهد في "الوفاء للمسؤولية المحزنة"، إذاً على الفلسطيني أن يكون عربياً ومدافعاً عن العروبة، وجدت أو أوجدها، وأن يكون **"مبشراً"** في يوم الحداد، وأن يستنبت الأمل في أرض تكره الأمطار.

كيف ينجز الإنسان ما ينبغي إنجازه في شرط لا يسمح بإنجاز أي شيء؟ هذه هي المفارقة التي يدير عزمي بشارة حديثه حولها في كتابه "فصول". لا غرابة أن تفصح عناوين الفصول عن مضمونها: عدم (بيوت منزوعة منها البيوت)، عبث (لا أمس اليوم أمساً، ولا غدا الغد حاضراً، وجدت اليوم يحضن يومه)، يقظة (دعني أعايش صمتي بصمت)، عدمية (وتصبح الغاية مجرد نفاية، أو تغدو وسيلة)، ركض موضعي (كان العمل وقت الفراغ من الفراغ)، هاجس (يسلف الناس العزاء على الحساب).... المأساوي أن يبدو الفلسطيني عادياً في شرط مأساوي، والمأساوي أن يعزي الإنسان غيره وهو بحاجة إلى عزاء، والمأساوي النموذجي انزياح البداهات عن مواقعها، كأن يسند الإنسان جداراً يستند إليه، أو أن يصبح البيت شارعاً والشارع بيت، أو أن يلتمس الإنسان الحكمة في بيت دعارة بديع الأثاث،... غير أن ما يتوج المأساة، في خطاب بشارة، هو الحنين إلى بيت، بدا ذات مرة بيتاً، وحوّله المنفى إلى فردوس مفقود: "وشرفة بيتنا الأولى، دهنت بلكنة والدي "أزرق سماوي"، وقبة المسجد القديم في حارتنا (كانت أقرب للأزرق رغم ادعاء الخضرة) وأول ثوب لأخي الصغير...".

طفولة كانت كما كانت، وأضاف إليها المنفى زرقة سماوية، وبيت كساه الحنين بالخضرة، وطفولة ذهبت وعادت أطيافها مسقوفة بالورد والعصافير. والمحصلة روح تطرد البرد بالذكريات، وضيق في النفس تعالجه الكلمات لحظة ثم تغفو.

يلجأ عزمي، في نثر إيقاعي جميل يقترب من الشعر، أو في كتابة حرة تخاصر الشعر والنثر معاً، إلى "جامع القول"، الذي هو صورة تتاخم المفهوم، أو مفهوم نظري يتكئ على الصورة، ليعطي قوله الملتبس صياغة واضحة: "من هزم ذاته، هيهات أن ينتصر ــ ممارسة الاكتئاب في عزلة امتياز المترفين ــ من يستهجن الحب ليس بحاجة إلى صديق ــ الحرية مجازفة لا تحسب ومعاناة مضمونة العواقب، الحياد يحيّد الحق ويحكم القوة ــ أليس حب الرجل رجولته مثلية جنسية ــ أن الحب لا يعلل نفسه ــ وألم الولادة ليس ولادة الألم ــ إن الحب لا يعلل ـ حين يغدو الفعل خلقاً تضعف النفس وترنو للخلود ـ...

إذا كان "جامع القول" توحيداً بين الصورة والمفهوم، فإنّ في ما يجاوره، أو يتقاطع معه صوراً متسائلة، أو أقرب إلى السؤال: "انقلب الزئير نباحاً خافتاً تحت المطر، سماجة يعاقب عليها القانون لاقتحامها خصوصية الأذن، يجول بين الغرفتين كوحيد القرن في ساحة ترابية صغيرة، تأرجحت روحه مثل كرسي فارغ هزّته الريح فانبعث الصرير، أحزمة المدن أمارة سقوطها،..."؟. تجمع الصور هذه بين التأمل والتساؤل والاحتجاج، لا هي بالمفاهيم النظرية تماماً، ولا هي بصور شعرية معترف بها، وإن كانت جمالية المنظور تتاخم المفاهيم والصور معاً. إنها لغة البوح المختلف، الذي يطلق العقل والروح معاً، مبرهناً أن الكتابة المبدعة لا ترتهن إلى قاعدة، ولا تنصاع إلى قانون.

ربما يكون كتاب عزمي بشارة "فصول" هو الأجمل والأعمق بين كتاباته جميعاً، يتضمن المقارنة النظرية وما يفيض عليها، ويحتضن المعالجة الأدبية وما يتجاوزها، ويرضي العقل والقلب معاً. إنه كتاب خاص، يبدو أدباً وينتهي إلى الفلسفة، ويتمظهر فلسفة في شكل أدبي، أو أنه سعي إلى التفكير بشكل شعري.

*المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٩.

□□

اعترافات سميراميس (ملكة السحر والجمال)

د. ياسين فاعور*

انطلاقاً من مقولة الشاعر أبي القاسم الشابي:

إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ
ركبتُ المُنى، ونسيتُ الحذر

انطلقت بطلة الرواية "سميراميس" العربية، واضعة نصبَ عينيها قدوتها "سميراميس" ملكة آشور، "لِمَ لا أصبح مثلك يا ملكة آشور؟ ياربة العرشِ والصولجان، أسطورتك ملءُ الدنيا، اسمك على كلّ لسان"(ص٥).

وانطلقت بادئ ذي بدء تُقدِّم مبررات هذا الطموح، "أصبح اسمي كاسمك تماماً، وهو ما جعلني منذ البداية أتتبع أسطورتك"(ص٥)، وكان هذا التشابه الأول، وقد حرفت اسمها ليتطابق مع هدفها من "سميرة بنت ميس" إلى سميراميس ومن حبِّ الراعي الكلداني لسميراميس وحب الأب لسميراميس العربية التشابه الثاني (ص٨).

ومن تشابه الأسماء والبدايات تقول سميراميس: **"جعلني أمعن النظر في أسطورتك باحثة منقبة حتى أفعم صدري لا إعجاباً بك فحسب، بل تقديراً وتصميماً على أن أكون مثلك أو بعضاً منك إلهة أو بعض آلهة"**(ص٩).

وفي موقف خاطبتها قائلة: **"صورتك التي رسمتها أسطورتك كانت تبهرني فلا أرى فيك إلاّ الفتاة ساحرة الجمال التي حملت أرفعَ الألقاب "ملكة البر والبحر" "سيدة البلاد"** (ص٩).

وقالت: **"أنتِ أيُّها الحلم الذي لم يعدْ يفارقني، أراهُ في اليقظة والمنام... تقودين الرجال... فلماذا لا أقودُ أنا الرجال؟ أنتِ صرتِ شيئاً هاماً في هذه الدنيا، فلماذا لا أكون أنا شيئاً هاماً أيضاً؟ لماذا لا أصبح مثلك أسطورةً.. سيدةً مطلقة اللسان، لا يملك أمامها الرجال إلاّ أن يحنو هاماتهم خاضعين خانعين"** ص٩.

الخضوع الذي ما كانت تحلم به، فتشفي غلّها من خضوع عانت منه طويلاً في طفولتها وصباها وحياتها.

هكذا قدّم لنا المبدع عبد الكريم ناصيف بطلة روايته "سميراميس" في روايته الجميلة التي تمتدُّ على مدى ثلاثمئة وخمس وخمسين صفحة، موزّعة على اثني عشر فصلاً متقاربة في عدد صفحاتها، أطولها الفصل التاسع، ويقع في ثلاث وثلاثين صفحة، وأقصرها الفصل الثاني عشر ويقع في عشرين صفحة.

ومن إعجاب الملك الآشوري ببطولة سميراميس الآشورية وهي تقود الجيوش، بدأت

* باحث وأكاديمي. أمين تحرير المجلة، عضو مجلس الاتحاد.

قصة معرفة بطلة الرواية سميراميس العربية، وبدأت ترسم الخطط لتحقيق الحلم، وكلما قطعت شوطاً في مسيرتها، أو بلغت هدفاً كان تواصلها مع سميراميس القدوة، تحلل، تحاكم، وتحثّ الخطا من جديد ولسان حالها يقول: "الغاية تبرر الوسيلة".

تروي أحداث مشروعها بنفسها، ولا تلجأ لراو عارف يفتن في رواية أحداث مشروعها، ومن خضوع أمها لزوجها، الخضوع الذي تراه في دم كلّ امرأة "**تقبله وكأنه جزء من قدرنا.. جزء من لحمنا وعظمنا.. لكن لا.. يا سيدتي.. أنتِ لم تكوني كذلك.. أنت كرهت الخضوع منذ البداية، لهذا أحببتك، ولهذا أردتك أن تكوني القدوة التي أحتذي بها، فلا أعرف خضوعاً ولا أسام ذلاً**" (ص١١).

عانت ما عانت من ظلم الأب وزوجة الأب وإخوتها من الأب، وتحولت نقمتهم جميعاً على أمّها **التي تركتها إلى نقمة عليها تلاحقها وتُعيِّر بها "طبّ الجرة على فمها تطلع البنت لأمها"** (ص١١)

أسلوب القهر ولد عندها حبّ السيطرة على زميلاتها في المدرسة، وساعدها في ذلك طول القامة وقوّة الجسد، وتجد في ذلك شبهاً آخر بسميراميس قدوتها: "**إذا كنت الأطول بينهن... بنية متناسقة متينة، إنها الموروثات التي ربما لم تأتِ من أمّي وأبي وحسب... بل منك... ألم تكوني طويلة قوية متينة البنيان**" (ص١٢).

وكانت بحاجة إلى سلاح يساعدها في شقّ طريقها في الحياة وكان العلم السلاح المناسب، لكنها رسبت في الثانوية ثلاث مرات، فصارت بعدها واحدة من الأيتام على مأدبة لئام (ص١٤).

وكان والدها سبب شقائها وشقاء والدتها وهروبها، الرجل "**الذي صار كالحجر الجلمود... جلموداً!؟ أجل يا سميراميس... وجه قمطرير، حاجبان مقطبان، شفتان مطبقتان، وفوق هذا وذاك يدان جاهزتان للضرب فصرت أخافه**" (ص١٥).

تولدت لديها النقمة على الرجل "**الرجل الذي يقف وراء شقاء المرأة، وراء كلّ بلية ومصيبة**" (ص١٥)، وهذا مصاب تعانيه ابنة مدينة البر حيث الأسوار والحيطان، ولا تعرفه ابنة مراعي كلدان (ص١٦).

وكان نضالها الأول يتلخص في تحررها من سجن المنزل وكان لها ذلك، بل تحررت من قيد آخر هو اسم أمها "ميس" حين أصدروا لها قرار تعيين باسم سميرة دك السور في مؤسسة الغضبان "**إنها المرة الأولى بعد المدرسة لا يطرق سمعي فيها اسمي الآخر سميرة بنت ميس"، ليكون سبة ووصمة عار.. دك السور.. اسم جميل يدلّ على القوة والعظمة**" (ص٢٦).

والتقت بمؤنس "ذاك الذي غدا المشكاة التي أضاءت حياتي، مبيدة ظلماتي" (ص٢٥).

وهذه نقطة لقاء أخرى بين الجدة والحفيدة كما ارتأت سميراميس العربية "**فالرجلان كلاهما يحملان الاسم نفسه، الأول قائد آشور منونيس.. والثاني صاحب الرفعة مؤنس أليسا اسماً واحداً أو شبه واحد؟**" (ص٢٥).

وكما انتقلت الجدة (السمية) دون احتفال "**انتقلت سميراميس من أحضان أبيها الكلداني إلى أحضان قائد آشور منونيس**" (ص٢٩)، انتقلت إلى عالم جديد، انتقلت سميراميس الحفيدة إلى عالم جديد كلّ الجدة، عالم تُحقق فيه ما قاله بشار بن برد: "**آه يا امرأة!! ما أطيبك حراماً وما أبغضك حلالاً**" (ص٣٤).

وتطورت علاقتها بمؤنس (صاحب الرفعة)، وخطت خطوتها نحو الغنى ولسان حالها يردد:

دعيني للغنى أسعى فإنّي

رأيت الناس شرُّهم الفقير

(ص٤٥)

وكان الدرس الأول الذي تعلمته "**المال والسلطة أروع ما في الوجود، بل غاية الوجود أحبيهما**"(ص٤٥).

حققت الغنى ولكنّها لم تشبع نهمها الجنسي لأن مؤنسها جاوز الخمسين و"**تمرّ الخمسون على رجل إلا وقد تركت آثارها واضحة على الخارج والداخل /مرة واحدة تكفي/**" (ص٤٦).

ورسخت في مخيلتها مقولة ميكافللي "**الغاية تبرر الوسيلة**" (ص٤٥)، وزاد راتبها، وتدربت على استخدام المسدس وممارسة الرياضة وركوب الخيل، وتعلمت سبيل الوصول إلى السلطة وأسباب الغنى من معلمها الأول، كما تعلمت مواجهة الأخطار وسبل التغلب عليها، وكان مديرها أول المعاقبين فيها.

وعلى الرغم من حرصها وحذرها حدث ما لم تحمد عقباه، وكان الحمل، الذي زاد من قلقها، وزاد في الطين بلة الخطيب الموسر وضغوط الأهل في تزويجها منه، وانتهى الأمر بزواجها من درويش وقد وفّر لها مؤنسها الشقة الفاخرة المفروشة والسيارة الفارهة.

وهكذا بدأت تصعد درجات السعادة المنشودة درجة درجة وجدتها الكبرى رمز العشق والهيام، ظلّت حلماً، طيفاً باطلاً، روحاً عديمة اللمس، تخاطبها "**أقرأ شعاراتك، أتمعن في أسطورتك فيتملكني العجب.. هل أنا أنت؟ تماهٍ كامل يا جدتي البعيدة، لكأنني نزلت من بطنك أمس، غذيتني من**

حبل سرتك، كوّنتِ حتى مخ عظمي على شاكلتك فخرجنا واحدة لا اثنتين"(ص٦١).

تخلصت من الخاطب وهو "**رجل قصير القامة، أصلع الرأس، محمرُّ الوجه دائماً كمؤخرة سعدان، يتفتق في حديثه، ويبعبع لكأنما هو في عجالة دائمة في أمره**" (ص٤٧). وتغلبت على مشكلة الحمل بمساعدة مؤنسها، ومرّغت أنف مديرها بالوحل عندما جاوز حدوده، وتعلمت فنون التواصل مع الرجال من منال التي تحب العشق "**غيّري الرجل كما تغيرين فستانك**" (ص٧٥)، ومن أمّها التي تؤمن بالحرية الجنسية، وتسلحت بمكر المرأة "**لكنني طمأنته... بكلّ مكر المرأة، خبث المرأة... أساليبها الملتوية التي تعلمتها عبر التاريخ، أقنعته بأنني فتاة بسيطة تسير الحائط الحائط وتقول يا ربي الستر**"(ص٧٧).

عرفت أساليب الاحتيال، والمقارنة بين الحاكم المستبد في الغرب والشرق والعلاقة بين الرجل والمرأة وخلصت إلى نتيجة مفادها أنّ "**المسألة معقدة ليست كما يطرحها بعضهم مسألة رجل وامرأة، ظالم ومظلوم، بل مسألة نظم وقوانين، أعراف وتقاليد عمرها بعمر الزمان، كل تعمل على سلب المجتمع حريته، كرامته، وجوده**" (ص٧٩).

توالت الأحداث، ولدت ابنتها آية، وتخلّصت من درويش، واستقلّت في شقتها، وعادت لعملها، وزاد راتبها، علاوة على ما يدفعه مؤنس لها، وجابت بلاد الواق واق، وعرفت من أين تؤكل الكتف، واتصلت بذوي السلطة، استثمروها واستثمرتهم، وعرفت أنّ "**النظام والقانون يضعهما الراعي ليطبقهما على الرعية، أمّا الراعي نفسه فهو فوق القانون ولا يطبّق عليه نظام**" (ص٨٣). و"**صانع الجرة يضع أذن الجرة حيث يشاء**" (ص٨٤)، وبتشجيع من مؤنس حصلت على الثانوية، وسجّلت في الجامعة، واختارت فرع التاريخ فلكلّ قاعدة استثناء، وما أروع أن
تكون هي الاستثناء كما كانت جدتها استثناء القاعدة (ص٨٤).

مؤنسها الرائع يقول: "**على أمثالنا ألاّ يخضعوا للقانون... أن يكونوا فوق النظام فيثبتوا بذلك قاعدة النظام... يثبتوا للرعية كيف ينبغي عليها أن تطبّق القانون والنظام**" (ص٨٤).

تمايلت مشيتها، وترسّخت خطواتها، تقول عندما ذهبت للجامعة أول مرة "**أمشي وكأنني أطير، رأسي يطاول مئذنة الجامع، صدري يندفع إلى الأمام والأعلى، قمتين من قمم هملايا، عيناي تشعّان بريقاً لا يفتأ يصرخ بالناس انظروا... أنا الاستثناء هنا.. أنا الوحيدة الفريدة التي جاءت رغم القانون والنظام**" (ص٨٤-٨٥).

حواراتها مع أخيها عاصم لم تنقطع، وغيرته ونقمته وشكوكه تطاردها أينما ذهبت، ومؤنس يسلمها إلى يونس الذي هيأ لها فرصة متابعة الدراسة في الجامعة، وكانت سميتها مرة أخرى قدوتها "**أجل يا سميتي، أنت اندمجت مع الخلود فتماهيتما معاً، صرتما كلاً واحداً لا يتجزأ لقد عبّر شِعرك عن ذلك**" (ص٨٢).

ثابرت على دوامها في الجامعة، تعثرت في سنتها الأولى ورسبت، وفي السنة الثانية تبيّن لها أشياء وأشياء "**استثناءات تخرجت بلا تعب، مظلومات لا يتخرّجن إلا بالويل والثبور وعظائم الأمور**" (ص٨٩).

وتواصلها مع جدتها مستمر بعد كلّ جديد "**نحن نتماهى يا جدتي رغم آلاف السنين التي تفصل بيننا، أشعر أننا نتماهى، نندمج في كينونة واحدة، مشاعرنا واحدة، مطامحها واحدة، طريقها واحد، ومصيرها واحد**" (ص٩٥).

لقاء سميراميس ذكرها بلقاء جدتها بصاحبيها نينوس ومنونيس وصفقة الزواج بينهما "**عبر التاريخ ظلّ الرجال يؤمنون بتبادل المصالح وظللنا نحن النساء جزءاً من تلك المصالح سلعاً يتبادلونها إرضاء لرغباتهم ونزواتهم**" (ص١٣٢).

زادتها التجارب حنكة فقررت أن تلعب مع يونس لعبة سالومي "**أن تحصل على كلّ شيء، قبل أن تقدّم أيّ شيء**" (ص١٣٢)، وهي تعلم أنّ الرجال جميعهم من طينة واحدة، فكيف تختلف فخارة عن أخرى" (ص١٣٢). كلّهم سواسية، لا أمان لهم، وكانت على استعداد لدفعه بطريقة سالومي "**سالومي تمثّل على هوميروس ألم تعذّبه؟ ألم تماطل وتسوّف إلى أن حصلت على رأس عدوّها اللدود يوحنا المعمدان؟**" (ص١٣٨).

وسميراميس ماطلت الملك نينوس ليلة وثلاث ليال أخرى (ص١٣٩). ازدادت دلالاً حتى أتاها طائعاً فغنّت له:

يا حبيبي أنت تحيا لتنادي

يا حبيبي أنا أحيا لألبّي

(ص١٤٥).

وكما جعلت سميراميس الجدة من نينوس عاشقاً متيماً لا يرى الدنيا إلاّ فيها، وينتهي العالم كلّه عند عينيها، حولت سميراميس الحفيدة يونس إلى شيء كهذا، يركع عند قدميها "**يتعبد في محرابي كأنني أنا نفسي عشتار... تغدق عليه عواطف الحب، تلهمه كلّ صورة من صور الحب.. لنصنع شهر عسل لا ألذُّ ولا أشهى**" (ص١٥٤).

وهكذا أتقنت سميراميس اللعبة "**اغنجي على الرجل يزدد ولعاً بك، تدللي يزدد توقاً إليك بل احتراماً وتقديساً لك**" (ص١٥٥) واستفادت من تجربتها مع مؤنس فقررت أن تكررها ثانية،

وكشفت صورة يونس **"يونس صلب خارجاً هشٌ داخلاً، ظاهره شيء وباطنه شيءٌ آخر، هو يتصنع القوة لكنّه ليس بقوي، الجرأة وليس بجريء، الثقة بالنفس وهو ضعيف متردد، لعلّه في طفولته تلقى كثيراً من الإهانات والإذلال"** (ص١٥٦).

وأتقنت لعبة جمع المال **"يجب أن نجمع الثروات، نكدّس الأموال.. هي فرصة يجب أن نستغلها أحسن استغلال أو ضاعت منا وعدنا فقراء"** (ص١٥٦).

وخبرت الرجال **"إذا ولّى الشباب ولّى الرجل، إذا شاب شعر المرء أو قلّ ماله فليس له في ودهن نصيب"** (١٦١)، **"الرجل يتحول إلى وحش إن اشتعلت فيه الرغبة، فكيف لا تتحول هي إلى وحش وكلّها رغبة"** (ص١٦١).

تخطّت صعوبات الماجستير، وثابرت على حضور محاضرات في كلية الآداب، لاسيّما ما يتعلق بالشعر، وتعرّفت إلى غيث، وانضمّ إلى قائمة المتيمين بها، بل إلى قائمة ضحاياها **"أنا خاتم في إصبعك فقط مريني.. تجديني شبيك لبيك غيث بين يديك"** (١٧٦). وهذا كلّ ما تريد **"خاتم في إصبعي أناديه فيلبّي، لا يحشر نفسه في مالا يعنيه، أصم، أبكم أعمى، لكنّه فحلٌ أيضاً"** (ص١٧٦).

أفادت من غيث الصامت، قضت وطرها، **"كان غيث بالنسبة لي آلة للمتعة لا أستطيع العيش بغيرها"** (١٩٢)، وتعلمت نظم الشعر وكتبت قصيدة من اثنين وأربعين بيتاً، وكان ظلّ الأخ الشرقي يلاحقها، وعقد المقارنات بينها وبين جدتها مستمر على الدوام **"أنتِ لم تحبّي، وأنا لم أحب، إذن نحن سواء كانت كلٌ منا تريد الصعود وحسب"** (١٩٠). **"أنت صعدت بشجاعتك وفروسيتك وأنا بأنوثتي وجمالي"** (ص١٩٠).

انتسبت لنادي النسوان، وأصبحت مسؤولة للثقافة (ص٢٠٣). وكشفت علاقة مؤنس بزوجته **"إنه بعد خمس وثلاثين سنة زواجاً آخي اللحم اللحم"** (ص١٩٦)، وتوسّعت خبرتها في التعامل مع الرجل **"الأجمل أن يكون لديك عبيد يركعون عند قدميك، ينفّذون أوامرك وهم يرددون السمع والطاعة يا مولاتي، السمع والطاعة يا آلهتي"** (ص٢٠٧)، وحصلت على شهادة الدكتوراه بمرتبة شرف بامتياز (٢١٤). وهي تقول: **"ضحكت من نفسي وأنا أستعيد المهزلة التي مثلتها مناقشة الدكتوراه حيث أنا بطلة رئيسية، والأستاذ المشرف بطل رئيسي، فيما المخرج مختفٍ خلف الستار والجمهور، مغفّل أحمق لا يدري ما يجري أمامه على المنصة"** (٢١٤).

وظلّ تهديد عاصم يلاحقها **"هؤلاء لصوص، داعرين، مرتشين، فابتعدي عنهم، أحذّرك ابنة ميس ابتعدي عنهم أو قسماً عظماً ذبحتك من الوريد إلى الوريد"** (٢١٨).

أيقنت أنّ العالم قائمٌ على المناورات والمراوغة، الغش والخداع وإتقان فن الشعوذة والدجل من الجلا الجلا (ص٢٢٦).

استطاعت أن تصل إلى قرار الزواج من يونس والتخطيط للسفر وقضاء شهر عسل، ولكنها صدمت بلقاء عاشور بن يونس وفارسيه في المطار، اللقاء الذي تلقت فيه التهديد بماء النار وقررت العودة إلى البيت.

وتابعت حواراتها مع سميراميس الجدة **"نحن متشابهتان رجل يدخل حياتك... ترتقين عليه درجات السلم إلى نقطة معينة لا يعود بعدها صالحاً للارتقاء فترفسيه"** (٢٤٤)، ولكن طموحها لم يتوقف **"أنا أحيا من أجل طموحي... طموحي هو حياتي ذاتها، فكيف أتخلّى عن حياتي"** (ص٢٤٤).

التقت إيناس وحلّقت في عالم آخر تحولت فيه إلى منقادة تنفّذ الأوامر (ص٢٥١). وتغيرت حياتها، أصبح لها مزرعة تساس من (الحريم)، وأصبحت أميرة إقطاع، وعدم تقبل الناس لهذا الأمر فكانت ثورة الإقطاع (ص٣٠٨)، لقد كان إيناس الرجل الثاني **"الذي مأوه من نبع لا جمع ثمة كان غيث، لكن ذاك كامن في العشرين، إيناس فحل حقيقي من فحول الرجال لا يرتوي ولا يشبع... وكأنما ذهبت تميمتي إلى الجحيم، وجدتني أنا نفسي لا أرتوي ولا أشبع، لكأن الحب ماء البحر كلما شربت منه ازددت عطشاً"** (٢٥٣).

وكما كان إيناس فحلاً كان حازماً يرصد حركات سميراميس ويدقق فيها، فقد استطاع أن يرصد خيانة صاحبة العفة مع حارس المبنى الذي روضته وهي الخبيرة المتمرسة في ترويض الخيول وكشف أسرارها وأخبارها، وكان قراره **"أنا أرفع يدي عنك... بل أقول لك صراحة كما رفعتك سأخفضك، بل سأنزلك إلى أسفل السافلين ولا تناقشيني هذا قرار قاطع لا استئناف فيه ولا نقض"** (٣٤٨).

أصبحت معركتها معركة وجود أو لا وجود:
To be or not to be

وحالها في ذلك حال جدتها التي تمرّدت عليها بلاد كثيرة وطمع في ملكها الطامعون، ولكنّ الجدة ملكت القوة واستردت بعض هيبتها، وكانت فرصة ذهبية لسميراميس وهي في آخر رمق من المقاومة فرصة حاولت استغلالها لصالحها ولصالح إيناس لدعمها ودعمه (ص٢٧٨)، ولكنها لم تجد نفعاً.

تصارعت الأحداث بعد ذلك، جفاء الأهل، وخطر انتقام عاصم بعد أن خرج من السجن، مرهف الكاتب وتحليل الكتاب والليلة الحمراء،

ابنتها آية والحمل وزواجها من ابن شهبندر الصناعيين، والفشل في الإقطاعية، والهزيمة في انتخابات نادي النسوة. لتعود مرة أخرى إلى جدتها تصوِّر حالهما:

"حالي كحالك يا أميرتي، الكلاب هنا وهناك تنبح، تهجم كي تعضني وأنا لا ظهر ولا سند" (٣٥٤). لاسيما وقد صارحها إيناس بذلك "أنت تتحولين إلى شوكة في الخاصرة، حسكة في الحلق، أوف... أوف... ومن أنت؟ مع المواطنين أم مع الوطن، مع الراعي أم مع الرعية" (ص٢٨١-٢٨٢)، ونعتها بأنها: **"غبية حمقاء... انسي... امحي بالممحاة ذلك كله... أتفهمين"** (ص٢٨١).

كاشفها صاحب العفّة بخيانتها مع الحارس، أدركت أنَّ الحيطان لها آذان، وأنَّ كلَّ ما تعلمته من مبادئ، وتلقت من أفكار على يدي صاحب الرفعة والنبالة بدا وكأنه ذهب أدراج الرياح (ص٢٨٣).

سلطاتها في إقطاعيتها زاد من نقمة الناس عليها **"والله ما أفلح قوم على رأسهم امرأة"، "من علائم اقتراب الساعة طاعة النساء"، ذلَّ من أسند أمره لامرأة"** (ص٣٠٨).

زادت من قسوتها، ألقت خطبتها العصماء، فزادوا نقمة، حاولت الانتقام من الرجل، سبب علتها **"لِمَ لا أثأر لنفسي منه؟! هو الذي كان ينظر إليَّ دائماً من علٍ وأنا من أسفل"** (ص٣١١).

"إنّه الرجل كالبرد سببُ كلِّ علّة، وعليَّ أن أنتقم منه كما لم ينتقم منه أحد، سآخذ بثأر النساء جميعاً أولئك اللواتي عهدهن الرجل، سأنتقم لكلِّ من مرّغها بالوحل.. الرجل" (ص٣١٢).

وجاءها صوت إيناس خاذلاً **"أنا أرفع يدي عنك، بل أقول لك صراحة كما رفعتك سأخفضك، بل سأنزلك إلى أسفل السافلين، ولا تناقشيني، هذا قرار قاطع لا استثناء فيه ولا نقض"** (ص٣٤٨).

ابنتها تفاجئها بخبر حملها في الشهر الثاني، وأمُّها تظهر على المسرح من جديد وقد أزرى بها الدهر، مشكلتان تواجههما بيوم واحد الأصل والفرع (ص٣٣٨) **"أمي لم تكن وحدها ضلّت سواء السبيل، أنا نفسي لم أعد الوحيدة المنحرفة عن الصراط المستقيم، كُلّهن مثلي.. مثل أمي، بل أسوأ بكثير"** (ص٣٤٩).

وآل حالها إلى ما لا تحمد عقباه، لكنَّ أميرتها ظلّت الحلم والقدوة"، **"لكنَّ الموروثات هي وحدها التي قادت خطي وجعلتني أخطط دائماً وأنفّذ لوحدي"**، وعلى نفسها جنت براقش والهزائم تترى يا سميتي، هي أيضاً كالمصائب لا تأتي فرادى بل تأتي مجتمعة (ص٣٥٤). تغيَّر كلُّ شيء، وخسرت كلَّ شيء وعاصم ينتظرها أمام السلم الخارجي للانتقام منها، عند ذاك تمنّت **"وما كلُّ ما يتمنى المرء يدركه"** لو يكون مصيرها كمصير أميرتها حيث **"شاع بين الناس أنَّ سميراميس ابنة الآلهة تحوَّلت إلى حمامة بيضاء طارت من القصر مع أسراب الحمام"** (٣٥٥).

سميراميس الأميرة القدوة، وسميراميس الحفيدة شخصيتان حقيقيتان، الأولى خلّدها التاريخ، وكانت مثلاً يُحتذى، والثانية طموحة والطموح حقٌّ مشروع، أحسنت اختيار القدوة، لكنّها ضلّت السبيل، وقد تكون ظروف كلٍ منهما متشابهة في بعض الجوانب، ومختلفة في جوانب أخرى، وهذا ما نلحظه في خطاب الحفيدة للقدوة، وإن كنّا لم نسمع صوت الأولى لغاية في نفس المبدع، إلا أننا كنّا نتلقى التفاصيل من خلال حوارات الحفيدة وخطابها، وقد تكون ظروف الحياة وتعقيداتها هي من ساهمت في الانحراف، لكنّها في المقابل كانت إيجابية في تحقيق كثير من الأهداف.

كلٌّ منهما تمثّل المرأة في حقوقها وطموحاتها، حاجاتها ورغباتها، ومعركة المرأة في الرواية معركة وجود أو لا وجود، كما ذكرتها الحفيدة باللغة الإنكليزية: To be or not to be

لكنَّ المهم كيف أكون؟ صحيح ما قاله الشاعر:

وإذا كانت النفوس كبارا

تعبت في مرادها الأجسام

لكنَّ ذلك لا يكون بمضمون المثل: **"الغاية تبرر الوسيلة"** وصحيح أنَّ المجتمع يعيش مرحلة صعبة، اختلّت فيها المفاهيم والقيم، والفارس من يغتنم الفرصة "إذا هبّت رياحك فاغتنمها"، البدايات الجميلة التي شدّت سميرة بنت ميس كانت هدفاً نبيلاً، لكنَّ المبررات التي قدّمتها قد لا تكون مرضية، فهي قابلة للنقاش على الأقل، أنْ تتمنى فلا بأس في ذلك، لكن أن يكون تحقيق ما تتمناه على حساب أمور أخرى هي موضوع نقاش أيضاً، وهذا أمر يحتاج لتدقيق، ولو كان مشروعاً لما ختمت المقتدية بقولها أنّها تتمنّى أن يكون مصيرها كمصير سيدتها (الملكة).

أما وقد حدث ما حدث فإننا لا بدَّ لنا من أن نقف عند جماليات وشّى بها المبدع روايته، يأتي في طليعتها هذه اللغة الجميلة العذبة، وهذه السلاسة في السرد، اللغة والسلاسة اللتان تشدّان القارئ لمتابعة القراءة، يثريهما اختيار الأحداث وأسلوب حبكها وتطورها، وهذا التراسل الأدبي الذي يغني اللغة والسرد معاً، فهناك مقطوعات شعرية جميلة ومعبِّرة تكتمل الصورة بها، ويُوشّي السرد بمضمونها وألوانها، وهذه تبدو في الفصول:

ـ الثالث: ثلاث مقطوعات في الصفحات (٦١-٦٢،٨١،٨٢) سميراميس تغازل منونيس، ومنونيس يغازل سميراميس، والتماهي بين العاشقين.

ـ الرابع: مقطوعتان؛ مقطوعة شعرية قالتها سميراميس عندما غادرها منونيس (ص١١٠)، ومقطوعة شعرية قالتها سميراميس الحفيدة في انتظار الحبيب (٩٣).

ـ السادس: مقطوعة شعرية كان نينوس يخاطب بها سميراميس (ص١٥٣).

ـ الثامن: مقطوعة شعرية كان نينوس يتغزل بسميراميس (٢١٣).

ـ التاسع: أبيات شعر تترنّم بها سميراميس (٢٤٥).

وأغنية تلّون السرد نجدها في اللغة الإنكليزية قالتها الحفيدة في انتظار الحبيب:

Ouel sera

What ever will be will be.(ص١١٠)

وأغنية أخرى في العربية غنّتها أيضاً سميراميس الحفيدة:

يا حبيبي أنت تحيا لتنادي

يا حبيبي أنا أحيا لألبّي (ص١٤٥).

وتحليل لقصيدة جاهلية من قبل الدكتور في الجامعة يُؤجّج عاطفة سميراميس الحفيدة، وينمّي الحسّ الجمالي لديها (ص١٦٩).

وبيت شعر يمثّل حواراً بين غيث وسميراميس (١٦٩).

وثان يمثّل دعوة الحب تهتف به سميراميس (١٧٧).

وثالث يمثّل استجابة غيث لدعوة سميراميس (١٧٨).

وأبيات شعر خاطب عاصم بها سميراميس مهدداً (١٨٨ ـ ١٨٩).

هذا إضافة إلى أبيات شعرية أخرى لشعراء متعددين مثّلت شواهد لأحداث متعددة جاءت في صفحات مختلفة.

وهناك تراث أدبي تعجُّ به صفحات الرواية، يتجلى في الحكم والأمثال الشعبية، يأتي في عملية السرد فيزيدها إقناعاً وجمالاً، ويثريها معنى، ويبرّر الحدث أو يدعمه.

وختاماً هنيئاً لمبدعنا هذا الإبداع الجميل، وإلى مزيد من العطاء.

□□

متابعات..

ماذا فعلتم برحمة

مالك صقور *

سُئل تولستوي مرة، لماذا تركت (آنا) تنتحر؟ فأجاب: "أنا أحببت (آنا) كثيراً، ولم أرد لها الموت. لكنها انفلتت من بين يدي، غصباً عني، وألقت نفسها تحت عجلات القطار".

ترى، ماذا سيكون جواب نبيل حاتم، إذا ما سئل، لماذا سمحت لــ (رحمة) أن تنتحر مرتين، مرة قطعت وريدها في دمشق، ومرة غرقت في النهر.

وقبل أن نسمع جواب الأستاذ نبيل. أقول: لأن رحمة ماتت قبل ذلك مئة مرة، وفرجينيا وولف هي التي ملأت جيوب رحمة بالحجارة وقادتها إلى النهر.

فرجينيا وولف!! نعم. فرجينيا وولف بذاتها.

فلا يمكن للقارئ أن يمر سريعاً على إهداء المؤلف الذي جاء فيه: (إلى فرجينيا وولف ــ سيدة الحياة والموت) دون أن ينتبه إلى هذه الإشارة القوية في هذا الإهداء الذي يشكل نقطة عبور إلى فهم ما سيأتي عبر صفحات الرواية، لاسيما أن قصة انتحار فرجينيا وولف معروفة، وقصة انتحار هذه الكاتبة ستشي بأن مضمون (من ضباب أزرق) أو نهايتها على الأقل، له علاقة بسيرة الكاتبة الإنكليزية التي أنهت حياتها منتحرة في النهر.

إذ ملأت جيوب معطفها حجارة، وأغرقت نفسها، مع أن الفرق كبير في رأيي، في دواعي وأسباب الانتحار بين فرجينيا كروائية، وبين رحمة بطلة في رواية وهي من خيال على ورق خلقها مبدع هو نبيل حاتم. والدليل على ذلك، هو رسالة فرجينيا وولف الأخيرة لزوجها قبل أن تنتحر. جاء في الرسالة: أيها الأعز:

"لدي يقين أنني أقترب من الجنون ثانية وأشعر أننا لن نستطيع الصمود أمام تلك الأوقات الرهيبة، مجدداً فلن أشفى هذه المرة بدأت أسمع الأصوات. ولم يعد في وسعي التركيز، لهذا سأفعل الشيء الذي أظنه الأفضل".

وجاء في رسالة رحمة:

"حبيبي ذيب...

أخيراً اكتشفت سبب انتحار فرجينيا وولف، سبب ذهابها إلى الموت. صدقني إنه مقنع جداً، ولو قرأته بعناية لاكتشفت روعة ما بعد الموت التي أنا ذاهبة إليها".

وفجأة، يكتشف القارئ من خلال رسالة رحمة، أنها هي التي كتبت الرواية، وأن حكايات ذيب عن الشام وحاراتها، وشوارعها ومواخيرها، جعلتها تدرك، أن للشام وجهاً آخر، غير الذي نعرفه.

رسالة فرجينيا وولف لزوجها كانت نهاية لحياتها الفعلية. ورسالة رحمة إلى ذيب كانت خاتمة لرواية نبيل حاتم الماتعة فنياً المؤلمة مضموناً.

---

* باحث، مترجم عن الروسية، عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتاب العرب.

وكما كانت الحرية سبب مأساة آنا كارنينيا، التي أدت بها إلى الانتحار تحت عجلات القطار، كانت الحرية، هي أيضاً سبب انتحار رحمة. وانتحار رحمة في نهاية الرواية هو الذي ذكرني بانتحار آنا كارنينيا. الذي يقول تولستوي في بداية روايته التي تحمل الاسم ذاته.

"كل العائلات السعيدة متشابهة. لكن كل عائلة تعسة، فهي تعسة على طريقتها".

ومن تعاسة عائلة رحمة، أدخل من تحت قوس القنطرة التي ترفرف فوقها راية بعكس الريح.

وإن كان الإهداء، قد شكل، كما نوهت، نقطة عبور، إلى فهم الرواية، فإن الراية التي ترفرف عكس الريح تشكل العتبة الأولى في هذه الرواية.

فهذه الراية ــ هي رحمة بذاتها، ولكن إلى متى ستبقى هذه الراية خفاقة، متحدية اتجاه الريح، كل الرياح، وإن بقيت، لن يبقى لونها، بفعل عوامل الطبيعة، وإن بقي لونها، فإنها حتماً ستتمزق، وهذا ما حصل.

* * *

رحمة، نموذج امرأة مختلفة، مع أنه يخيل إلينا، أنه نرى في حياتنا الكثيرات، الكثيرات مثلها، لكن الروائي استطاع من خلال هذه المرأة ــ رحمة أن ينمذج في شخصيتها عدة (رحمات)

ـ رحمة الجريئة
ـ رحمة الحالمة
ـ رحمة الواهمة
ـ رحمة القارئة
ـ رحمة المثقفة
ـ رحمة المتمردة
ـ رحمة الكاتبة
ـ رحمة المخدوعة
ـ رحمة الحرّة

وأخيراً رحمة الضحية.

كل ما ذكرت من صفات مجتمعة في هذه الفتاة القروية، ومع ذلك وصلت إلى نهاية نفق مسدود ـ لم، لكن من أوصلها، وكانت ضحية من؟ هل كانت ضحية عائلتها الفقيرة، بسبب موت الأب بعيداً وهجرة أخيها، وقساوة عمها، وتخلي حبيبها، أم كانت ضحية المجتمع الغارق بالأعراف والعادات والتقاليد، والسارح مع الريح. أم أن رغبة التمرد. وبحثها عن الحرية، أم وعيها المبكر بلذة الاكتشاف، وطرح أسئلتها الكبيرة والصغيرة. أم كل هذا، قادها إلى حتفها؟

يمكن للقارئ أن يتوقف عند محطات في مسيرة رحمة، محطة الطفولة، وتفتح الوعي على أسئلة أكبر منها، وهي تعيش في ريف بعيد، وتتعلم في مدرسة تبعد عن بيتها مسافة طويلة تقطعها مشياً. ومحطة الهروب من بيت بلا قفل، إلى حبس في الطابق الرابع في حي الطبالة. والمحطة الكبيرة ــ بيت الحاجة أم سعاد، ثم المحطة الأخيرة، بيروت.

ومن هنا يبدو لي، أن في الرواية خطين متوازيين، لكنهما متعاكسان أو بكلام آخر، خطان متوازيان، صاعد، وهابط.

الخط الأول، هو مسار رحمة، التي كانت كالفراشة التي ثقبت الشرنقة، وطارت، وفعلاً صار لها أجنحة فطارت بعيداً لكنها اتجهت إلى الضوء، واقتحمته فحرقتها النار. والخط الثاني: المجتمع بدءاً من تقاليد وأعراف القرية، حفاظ العم على شرف العائلة، وخوفه من سقوط بنت أخيه في الوحل وصولاً إلى المتاهة في شوارع دمشق ويبدو لي أيضاً، أن للرواية وجهان: وجه ظاهر، ووجه باطن. الوجه الظاهر الذي يقول عنه قارئ محافظ: رحمة، فتاة مثلها مثل الكثيرات، انحرفت، فضلت الطريق ووصلت إلى النهاية المشؤومة. والوجه الباطن: امرأة متمردة، تنشد الحرية، فعاشت صراعاً داخلياً بين ما هو كائن، وبين ما يجب أن يكون. طرحت أسئلة كبيرة، منها ما بعد الموت، هل هناك جنة ونار، هل هناك حساب وعقاب، أم أن الحساب والعقاب على هذه الأرض..

إن نقاش الموت والعدم، وانعتاق الروح، وانفصال الروح عن الجسد، يتطلب حديثاً آخر، وفي رأيي، هو من القضايا الأساسية التي طرحتها الرواية.

وفي الخطين المتعاكسين، وفي الوجهين الظاهر والباطن، وفي التناقض بين النظرية، وبين التطبيق، وبين قراءات رحمة، شد نبيل حاتم خيوط روايته، ونسج نصاً فيه الألوان كلها وقدم رواية طازجة، تطرح قضية، لا بل قضايا، تطرح أسئلة منها ما يستطيع القارئ أن يجيب عنها، ومنها سيبقى عصياً على الجواب.

واحدة من هذه القضايا: القوي والضعيف، وهذه القضية، بقيت وشماً في ذاكرة رحمة، تبقى اللازمة عند القارئ. مثل أي لازمة في أغنية جميلة:

الذئب الشمروخ. الذئب الجائع، لدم الديك الجميل، والذي تحول إلى حقيقة مرات في حياة رحمة، مرة مع ذيب، ومرة مع مرداس الدركي، في المخفر وآخر مرة الاغتصاب الشنيع في ركن الدين بعد الفخ الذي نصبه منافق مارق. واللافت للانتباه أيضاً، صورة الرجل في هذه الرواية.

وكما كان: ذئب وديك، كان أيضاً ذيب ورحمة ليطلع وجه العم منصور المتجهم، القاسي، وينبق وجه مرداس الذي في الأساس، يجب أن يحافظ على الأمن والأمان ليكون ذئباً وأي ذئب أيضاً، القبيح عبد الكريم المنافق الذي يتستر بشعارات الإيديولوجيا، فتبين أنه قواد رخيص وأسعد القواد الآخر في بيت الحاجة أم سعاد، ناهيك عن صورة الأب الذي قضى في ظروف غامضة ولنقرأ ما تقول عنه زوجته أم جابر: "الله يغمق بقبرك يا أبو جابر، ما يعرف شو كان بدنا بلبنان، والشغل بلبنان، ما كان هالقمباز يلي جالسة عليه ستر وجهك هون أكثر". أم جابر المفجوعة ثلاث مرات: مرة بزوجها، ومرة بابنها الذي لن يعود ومرة بابنتها.

مسحت دمعة غلبتها وكررت عبارتها التي وجدتها الانتقام الوحيد من الزوج الذي مات كالكلب في ساقية الجنزير، ودفن هناك لأن أحداً لم يتبرع بتكاليف الجثة: "الله لا يرحمك يا أبو جابر... هذه رحمة راحت كمان".

تبقى صورة جابر الذي يناضل على طريقته في بيروت هي الصورة الأنصع للرجل. ولنسمع هذا الحوار الذي هو أهم من أي تحليل:

ــ جابر يا أمي، لوين رايح وتاركني أنا وأختك؟

ـ يا أمي شوبدك ياني ساوي؟ أبقى أمام هذه الأرض الصغيرة، اللي ما بتطعمي حمار؟ ما بيكفي إني تركت المدرسة، بدك أختي تكون مثلك ما بتعرف تفك الحرف؟ هذه السنة لازم تدخل المدرسة".

***

المحطة الأكبر في سيرة رحمة، هي في دمشق ـ الجنة، كما توهمت، وفي دمشق بيت الحاجة أم سعاد وكما قرأنا في الرواية، وكما نسمع همساً، أن مثل بيت الحاجة أم سعاد. هناك بيوت، وربما بيوت كثيرة، وهذا يستدعي في الذاكرة تاريخاً خاصاً، عن مثل هذه البيوت، سواء في تاريخ المجتمعات البشرية، أو الأدب الذي عالج هذا الموضوع ألا وهو دور البغاء. قديماً، كانوا يطلقون على مثل هؤلاء: عاهرات المعابد. وتطور مفهوم البغاء عبر العصور حتى أصبح يخضع للقوانين، وبمعرفة الدولة. وكان يسمح وبترخيص خاص، لمثل هذه الدور في المدن الكبرى، وكانوا يطلقون عليها: البيت العمومي، دار البغاء، دار المتعة الخ. وبعد قرار هدم مثل هذه البيوت، انتشرت بائعات الهوى، على هواهن، في أنحاء متفرقة في المدينة، وهنا لن أناقش، ما جرى بالتفاصيل مع رحمة وزميلاتها في دار الحاجة أم سعاد.. بل السؤال الذي يطرح نفسه، هل المجتمع بحاجة إلى مثل هذه الدور أم لا؟ من المعروف ومن البديهي بمكان، أن الجنس ضروري كالغذاء، والهواء، وكما نوهت، منذ قليل عن عاهرات المعابد، اللاتي يقدمن أنفسهن للغرباء والمسافرين، فهل هذا يبرز "الوجود اللاشرعي، وغير المقونن لمثل هذه البيوت؟ الحيز هنا أضيق من أن أناقشه، ولكن ما يهمنا في هذا المقام، ما جاء في الرواية، وهنا تبرز مقولة (الحرة تموت، ولا تأكل بثدييها) أم سنجد التبرير المنطقي والمشروع لهذه البيوت التي تزعم أنها تحل مشكلة من جهة، ومن جهة أخرى تقدم اللذة والسعادة للمحرومين، ألم تشعر رحمة ــ الحرة ــ المخدوعة في أن، بذلك وهذا لسان حالها يقول. "كيف طاوعت رغبتها بالانعتاق من الطوق الضيق نحو وهم اعتقدت أن فيه حريتها إلى آخر العمر؟ ربما كان عزاؤها أنها تسعد أرواحاً تبحث عن الحب في مواخير الشام".

في القصص التي دارت في بيت الحاجة أم سعاد "جديرة بالتحليل، والنقاش، للوصول إلى أن هؤلاء الضيوف أو الزبائن وراء كل منهم قصة ورواية وحكاية كما لكل زميلة من زميلات رحمة قصة أيضاً..

***

المدهش في التنقل من فصل إلى فصل هو الصدق الفني، بين الواقع الواقعي، وبين الواقع المتخيل، ففي هذه الرواية يتكسر زمن السرد، ويتوزع بين الماضي والحاضر، ويتم هذا التنقل أو التوزع دون أن يخل في البنية الفنية للرواية، يعطيها بعداً فنياً جميلاً متماسكاً ماتعاً وقد أتقن نبيل حاتم لعبته الفنية بمهارة النسّاج الذي يشدّ بيدٍ كلّ خيوط النول وبيد أخرى، يلون هذا النسيج، يقوم بذلك على طريقة التقطيع السينمائي الناجح. ومن هذه المشاهد الأيام الثلاثة الأخيرة التي منحها المكلف بنقل روحها، وهذا يذكر، بأن المحكوم بالإعدام، يعطى فرصة أن يتمنى أمنية، ويجب أن تحقق، هكذا منحت رحمة ثلاثة أيام، أتوقف فقط عند جابر المتخفي في بيروت، وفي رأيي هو من أجمل الفصول، يتوّج بلقاء الأخ بأخته بعد ثلاثين عاماً، ويعطي فرصة للتذكر "والرجوع إلى الدار القديمة ذات القنطرة المرسومة بريشة رسام تجيد استخدام اللون، وفيه أيضاً إطلالة ولو سريعة لما جرى في بيروت في أثناء الحرب الأهلية الشنيعة، ويتجلى أيضاً حب مصطفى الصادق الذي في أعماقه يعرف رحمة، ويبرئ أفعالها، في دار الشؤم عند الحاجة أم سعاد.

وأخيراً، أعود إلى ما بدأت به، رحمة، وفرجينيا وولف، لأن الكاتبة المشهورة، عانت من الصرع والجنون، ولم تنتحر بحثاً عما سيأتي بعد الموت، وتفاصيل رسالتها تؤكد ذلك. وكانت سعيدة

جداً مع زوجها، وفي حياتها، على العكس من رحمة، التي لم تهنأ يوماً في حياتها.

وبعد: إن الإنسان يستطيع أن يطوي أجيالاً وأجيالاً، وعهوداً وعصوراً، من خلال قراءاته وتخزينه للتاريخ الطويل للبشرية، ورحمة بطلتنا طوت الكثير مما ذكرت وتأثرت بنزار قباني، وكاتبات وبطلات روايات، ولا أذكر بدون كيشوت الذي انهوس بروايات الفروسية وانتهى إلى ما انتهى إليه. أما كانت رحمة بروايتها الكثيرة والمتنوعة، مخدوعة بأوهام دمشق، وجنة دمشق والانعتاق، والرجل الأمثل الذي يلبي كل رغباتها وأحلامها وطموحاتها وقراءتها؟.

باختصار: لقد ماتت رحمة، لكن بموتها قالت، لا.. بل صرخت لاعنة المجتمع، قائلة: فليسقط حبكم، وزيفكم، ومعتقدكم وأعرافكم وتقاليدكم...

* *

بقي أن يدلنا نبيل حاتم على مدفن رحمة لنضع وردة على قبرها، ونقدم له وردة.

□□

شرفة أرملة *

عبد الستار ناصر*

يتميّز القاص جمال القيسي بين أقرانه من كتّاب القصة الشباب بالحوار الذي يغلب على جميع نصوصه القصصية، أما عنايته بالسرد فتأتي بالمرتبة الثانية، والمضمون هو أساس لعبته الفنية، لكنه لا يغفل كثيراً عن رعايته المؤكدة للأسلوب، وهو يؤمن بأن الأسلوب طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة وليس طريقة معقدة لقول أشياء بسيطة (كما يقول جان كوكتو).

احتوت مجموعته القصصية (شرفة أرملة) على ١٨ قصة، اهتم فيها بالحياة الثقافية وما يدور بين الأدباء من إشكالات ومشاكسات، وقد أخذت تلك القصص نصيب الأسد من مائدة الكاتب، كما هو الحال مع قصة (الأستاذ معروف) والتي تحكي عن واحد من أدعياء الثقافة إذ يرى في الثقافة طريقاً إلى الوجاهة والمباهاة وشدّ الانتباه، بينما صديقه على النقيض منه، يرى في الثقافة سلوكاً في الحياة، بمعنى أن الثقافة تأتي زينة للحياة وليس العكس كما فعل ذاك الدعي.

يتكرر الحال مع قصة (قاص من كوكب آخر) وهي حكاية ساخرة عن كاتب قصة لا يعرف أن يكتب أي شيء في هذا الفن العصيّ، وتستمر القصة على هذا النسق من السخرية حتى لتشعر أن ثمة من يعنيه الكاتب، فهو يكتب ليمزق ثم يمزق ليكتب (على حدّ قول توفيق الحكيم) عندما سألوه ماذا تفعل هذه الأيام؟

نرى القاص يقول مع نفسه (إني على يقين من قدرتي على إنجاز المهمة) أي كتابة قصة تصلح للنشر، ثم يكتب بعد ذلك (إنني أحمّل نفسي ما لا تطيق) ثم في آخر سطر من القصة يقول (لكن لا بأس سأظل وراءها) صفحة ٣٧.

في قصة (لقاء صحفي غابر) رجل يجلس في مقهى تحت سماء القاهرة، وعلى استحياء يقترب منه شاب وفتاة طلبا إجراء لقاء صحافي معه، يكتشف أنهما يظنان سهواً بأنه (إدوارد سعيد).. وبرغم إصراره على أنه ليس إدوارد لكنهما مستمران في حوارهما معه، يذكران أمامه ما قاله الشاعر أدونيس وما كتبه الناقد فخري صالح عن فكرة (الحضارات تتشابك ولا تتصادم) فينتهي الحوار بصورة للذكرى مع... إدوارد سعيد!

* *

وحيداً ذات ليلة، قصة أخرى عن القصة القصيرة، وهذه المرة عن رجل تتلاعب به الوحدة مثل بحر هائج، يقطع أيامه في النوم والأحلام والكوابيس أيضاً، ثم يذهب مع امرأة تفرض عليه

---

* كاتب وروائي وإعلامي من العراق.

سحرها وسطوتها وإرادتها ويبقى أسيرها، حتى أنها سألته عما يفكر به، فيقول (كنت أريد كتابة قصة قصيرة لا أعرف كيف أكتب نهايتها) فتقول له: ها قد انتهت القصة.

وتنتهي القصة فعلاً.

في قصة (علاقة ما) يحكي جمال القيسي عن الرباط المقدس الذي يربطه بالقصة القصيرة وعلاقته الحميمة بها، وهذه المرة في حوار طريف متشابك وأجوبة تقترب من الصوت مع أنها الصدى الذي ينبعث عادة من أوراق المؤلف، ليس من شك في أن القيسي بحاجة إلى مضامين منوعة ومختلفة مادامت الأفكار متوفرة في الطرقات كما الفواكه بحسب ما قاله آرنست همنغواي.

مع أولى قصص المجموعة (خامس ب) نعثر على شخصيات مشكوك بأمرها، يتحدثان سهواً عبر خطأ في أرقام الهواتف، لكنهما يتفقان (الرجل والمرأة) على التفاهم فيما بينهما دون أن يرى أحد منهما الثاني طوال زمن القصة، وهي لعبة في الحوار تحتاج عادة إلى وسيلة إقناع.

* *

قصة (دلال) تختلف عن بقية أعمال جمال القيسي، تحكي عن حرية الصحافة وعن سلطة (الآخر) الذي يفرض نشر المقالات بالقوة، ومادامت دلال السيف قد أعطت مقالتها للنشر كان ينبغي (عليه) هو المسؤول عن النشر، نشرها، حتى إذا كانت المقالة أو القصة لا تستحق ذلك، وبعكسه سيعامل مثل قرد أو مثل كلب مطرود من جنة هذه المهنة!

ومن قصصه المهمة (الدعوة) عن القرش الأحمر الذي ينفع في اليوم الأغبر، تتكرر المقولة والإحساس بها في هذه الدعوة التي أفلس صاحبها بعد أن كان غنياً جداً، حيث يهرب عنه الأصدقاء وليس من أحد يسأل عنه، هو الذي غمرهم بالحفلات والعطايا، ولكنه، وقد وصل الستين من العمر يكتشف أن الندم على ما مضى لم يعد ينفعه بعد اليوم.

بينما يختلف الأمر مع قصة (هوية) حيث يقصّ علينا المؤلف قصة رجل أضاع هويته الشخصية، ويرى أن الحياة في مدينته باتت غير ممكنة دون تلك الهوية، مع أنه يملك هويات كثيرة غيرها، هوية حسابه في البنك وهوية عضويته في مصرف الدم، وكذلك انتسابه إلى جمعية الرفق بالحيوان، لكن الهوية الوحيدة التي يثبت إنسانيته فيها وحدها التي ضاعت من بين يديه.

* *

في قصة (أسماء) يلعب القاص لعبة طريفة مع تركيبة الأسماء، فهذا عبد الفتاح الذي أغلق سيارته وفي داخلها المفتاح، وذاك الصديق صادق الذي كان صادقاً وصديقاً مشتركاً، ثم نرى عليّ حتى نعلّل أنفسنا بالسؤال، أما عبد الجواد فما أجاد في مساعدته، وهكذا نرى الأسماء تلعب لعبتها في قصة لا تزيد على ثلاث صفحات.

قصة (المشهد) تأخذنا إلى سياق مختلف عن بقية القصص، وهي عن الخروج إلى الدنيا من سواد مبهم إلى عالم أكثر سواداً، الرمز في القصة جاء خاطفاً ومبهماً هو أيضاً، والقصة خطاها أسرع من توضيح المعنى، لكنها تحتمل أكثر من تفسير، على عكس قصته الواضحة (شرفة أرملة) والتي حملت عنوان المجموعة، والتي تحكي عن زواج لم يعد محتملاً، مناكفات وصراخ وإهانات لا تتوقف بين الرجل وزوجته، فهو بنظرها تافه وفقير وأنها تزوجته حتى لا يقال عنها (عانس) وهو ما عاد يطيق غرورها وضحالتها، لذلك تنتهي القصة بأن يبصق عليها ثم يرمي بنفسه من شرفة الشقة التي تقع في الطابق السادس.

هذه القصة من أفضل قصص المجموعة إلى جانب قصة دلال التي سبق أن قدمناها في بداية المقالة.

* *

هل تراها امرأة من دم وأحاسيس، تلك التي أحبّها بطل قصة (طالما كذبتُ) ويريد الزواج منها، أم هي القصة القصيرة التي ما يزال يحبها ويكتبها حتى اليوم؟ إنه يعرفها منذ أيام المرحلة الابتدائية، وهي التي أخبرته أن يزورها متى شاء ذلك، لكنك لن تعثر على امرأة، بل على حزمة أوراق تكتب عليها القصة حينما نشاء الكتابة.

هانحن نعود ثانية في قصة (كان) إلى كاتب يبدأ قصصه دائماً بمفردة (كان) وهو عاشق ولهان يذوب هوى في إحداهن، تملك دار نشر، وعلى جانب كبير من الغرور، وبرغم أنها في قرابة الخمسين من العمر فهي ترغمه على أن يتذكر كاظم الساهر حينما يغنّي (كل ما تكبر تحلى).. لكن النهاية الغريبة تأتي بأن يسافرا معاً، إلى أين؟ إلى مدينة (كان) التي عادة ما يبدأ منها كتابة قصصه!

قصة (الانتخابات) واحدة من القصص المهمة، تحكي عن النفوس المريضة التي ترى في (الرشوة) هدية، والتي ترى في يقظة الضمير بلاهة، وبرغم أن هذه الشخصية تكره الفقراء، فهي تسعى إلى خوض الانتخابات باسمهم عساها تفوز ليزداد بطشها بهم، وهذه القصة نموذج محترم لكتابات جمال القيسي التي صار يكتبها مؤخراً، وأرى فيها بداية جديدة لنوعية القصص التي سوف يكتبها.

الرؤية المحيرة اللاذعة (قـــراءة فـــي روايـــة أحمـــد مصارع "يا لغزلان الصحارى")

أيمن ناصر *

على مدار النصف الثاني من القرن العشرين استطاع السرد في الرواية العربية أن يسهم في التعبير عن حركة الواقع العربي تاريخياً وسياسياً والكشف في بنية المثقف العربي وتناقضاته. وغالباً ما نجد ذلك جلياً في الأعمال الكلاسيكية.

لكن التكوين الروائي في الآونة الأخيرة لدى بعض الكتاب العرب اعتمد التكثيف والسرعة في التعبير مغيباً الوصف السردي لاعتقاده أنه يبخس دور الدلالة والرمز حقهما في الظهور. هذا التغيير في البنية السردية أدى إلى ظهور الرواية القصيرة ذات النفس المتسارع البعيد عن الماراثونية في الوصف والإسهاب..

رواية أحمد مصارع "يا لغزلان الصحارى" سعت لتأكيد هذه البنية الجديدة حين نتلمس في أحداثها وحركة شخوصها تصويراً فنياً اعتمد الترميز في رصد واقع المثقف والتهميش الذي يحياه في صراعه مع طبيعة المجتمع وطبيعة القوى السياسية الأخرى.

يبدأ روايته تائهاً في الصحراء الأفريقية الكبرى محاصراً بأنداء الرمال العملاقة وحيداً إلا من روحه وحنينه لخروف صغير نجح في كسب صداقته، اشتراه ذات يوم ليكون أضحية العيد الكبير. يضعنا منذ اللحظات الأولى في ظروف غربته القاسية ومعاناة سجنه المريرة وعجزه عن إمساك لحظة فرح يراها تهرب أمامه كلما اقترب منها: "وأخيراً أصبحت وحيداً! أخيراً ضعت في الصحراء الكبرى. أنا أضيع! يا إلهي كيف وأين تتركني أضيع؟ هل أنا مجرد كائن حي وسط الصحراء الكبرى؟! هذا غير معقول، سأظل أصرخ محتجاً حتى أموت من الصراخ والاحتجاج"... هو لا يمتلك إذن أكثر مما كان يملكه قبل ضياعه "الصراخ" و"الاحتجاج".

بهذه الدلالات يكشف "مصارع" عن توهانه الكبير في الصحراء الكبرى قبل يومين من موعد الأضحية وبقائه تائهاً لأيام تجاوز فيها موعد الأضحية. لم يحدد لنا عدد أيام الضياع تاركاً إياها مفتوحة لذهن القارئ يحدد زمنها طرداً مع تناقص كمية الأكل المخصصة للخروف من البرسيم وبقايا الخبز و"بيدونات" الماء التي كانت بسيارته. كان يحملها لخروفه المودع في بيته لحظة ضياعه. وقد

* روائي وفنان تشكيلي ونحات من سورية.

تشارك في أكلها مع غزلان الصحارى. وكانت سبباً في إنقاذه من الهلاك المحتم.

صداقة الراوي في النص لغزلان الصحارى بهذه العجالة كشفت عن الحجم النفسي والفلسفي الذي افتقده الكاتب في صداقته مع البشر. وهو الذي عانى في غربته الطويلة وعانى بعد عودته للوطن ليجد أصدقاء الطفولة والمراهقة والشباب قد اعتادوا غيابه وألفوا مواته فانزوى عنهم وحيداً مع كأسه وذكرياته يتسرب الحب والأمان من بين أصابعه كما يتسرب الرمل بين عجلات سيارته في ضياعه الكبير في الصحراء الكبرى.

رواية "يا لغزلان الصحارى" رواية محيرة، لاذعة، تستحق القراءة، تكتنز بالأسئلة عن كنه المثقف العربي وترحاله القسري في جغرافية مجتمع غير مجتمعه مثل مجتمع شمال أفريقيا بكل تناقضاته الفكرية والسياسية والاجتماعية ومثل مجتمع كمجتمع الغزلان ووحوش الصحارى الذي فضّله الكاتب ــ بعد أن عايشه عن كثب ــ على مجتمع البشر..

"يالغزلان الصحارى" رواية كتبت بنفس قصير متعمد، أقرب إلى نفس القصة. اعتمد الكاتب في بنائها الفني على المقاطع المعدة سلفاً بعناية مدروسة والتي يصلح كل واحد منها أن يكون قصة قصيرة. ربطها بذكاء وذاتية سردية مرفقاً معها خروفه الصغير الذي أبقاه حاضراً في أغلب المقاطع وأراد فيه جانب الضحية الذي يقبع بداخلنا..

كان همه في النص أن يوصل فكرة فلسفية في نهاية كل فقرة أكثر من همه في طريقة السرد والصياغة فقد ترك النص مفتوحاً ينساب بعفوية وبساطة دون فذلكة لغوية.

شخصيات الرواية ليست كثيرة لكنها حاضرة منذ ضياعه في يومه الأول وأهمها الزوجة التي كانت تسبب للرواية قلقاً وتوتراً عظيمين بمجرد أن يمر خاطرها في ذهنه. فهو يتذكر خوفها وجزعها المبالغ فيه على ولدها حين ضاع. والبكاء والفوضى والصراخ حين وجدته أيضاً. فهو لا يريدها معه ولا يريد العودة إليها ولا أن تراه بحالته تلك: "إنني أتمنى الموت في هذه الصحراء النظيفة والنقية والتي أحس فيها بروح الطهارة والقداسة، على أن لا أراها مفجعة على فقداني، ولا أتمنى لنفسي النجاة من أجل العودة إليها. كما لا أتمنى وجودها معي هنا وسط الكثبان الرملية النقية. لأنها إن وجدت هنا فسيقلق الصمت من قلقها وتصير الصحراء الوادعة مسكونة بالفوضى البشرية".

ومن شخصيات الرواية "الخروف الأبيض كالثلج" الذي اشتراه ليكون أضحية في عيد الخروف. رعاه وأحبه: "من العار أن أكذب على من يحبني وأحبه. أنا متأسف للغاية من هذا الخروف المخلص، فقد ربط روحه بروحي، بل عشق وجوده بوجودي فإن نمت نام وإن نهضت نهض. وحتى إن ركضت ركض. وحين يراني آكل طعامي يروح يجتر ما حوله بحماسة ظاهرة".

الترميز واضح في هذا المقطع للدلالة على فقدان الحب والتواد بين الراوي والزوجة ولا يتردد الكاتب في سرد غيرتها الواضحة من هذه العلاقة حين تسأله: "لماذا هو متعلق بك إلى هذا الحد؟ رددت عليها صارخاً: لأنك تأخرت كثيراً، لقد كان يبحث عن أم فلم يجد أحداً غيري فتوهمني مكانك".

وهناك شخصيات حضرت في ذهن الراوي أكثر من حضورها على أرض الواقع في الرواية مثل شخصية "خالد الأمين" رفيقه الدائم في السفر والملازم له كظله. والذي قتل برصاصات غادرة حين كان يلعب الدومينو مع ضابط شرطة. والضابط هو المستهدف بالقتل من "الجماعات الإسلامية المسلحة" وهذا جانب في الرواية مر عليه الكاتب دون تعميق أو تشخيص إلى جانب شخصيات أخرى لم يرد لها المؤلف أن تكون أكثر من رموز تشير إلى حالات عصية على الفهم في مجتمع أفريقي يعتبر العروبة دخيلة عليه حسب تعبير أحد أصدقائه من "الأمازيغ": "يا صديقي، ونحن في بلادنا قد تحررنا من كل أشكال الاستعمار إلا الاستعمار العربي، والذي لن يتحقق إلا بطردهم جميعا".

ما كان يمنح الرواية نبض حيويتها وحركتها اللائبة هو شخصية الراوي النزقة والعنيفة. إلى جانب فكره الفلسفي والعلماني المتمدد في النص يريد به إيصالنا إلى خلاصنا من عصابنا الثقافي وأمراضنا الفكرية بالعودة إلى البدايات واللجوء إلى الصفاء والنقاء اللذين وجدهما في الصحراء في ضياعه وأنسنته مع وحوش البر "إنني أحس بحكمة الوعول الكبيرة والأمهات يتشاورن أحياناً، كن ينظرن إلي بعيون مشفقة، وكأنهن يبحثن عن حل ما".

الرواية تستحق وقتاً أطول من القراءة والتفكر. استطاع أحمد فيها أن يكسب أصدقاء جدد. يقول ماركيز ببساطة عميقة حين سئل مرة عن السبب الذي يدعوه للكتابة: (أكتب لكي يحبني أصدقائي).

أحمد مصارع "أديب فراتي ينحو بخطى جريئة إلى أدب الصحراء نفتقده كثيراً في عالمنا المتصحر.. وينأى بنا عن مخلوقات تدّعي الصداقة متخفية ومؤذية لا يسلم من أذاها ناجح. نصادفهم كثيراً في الروايات لكنهم في الواقع أشد إيلاماً وإيذاء. فالنجاح أي نجاح. لن يكون بدون ثمن. الفشل وحده الذي لا ثمن له، وماله التهميش والانطفاء.

صورة الولايات المتحدة الأمريكية ما بعد 11 سبتمبر 2001 في رواية "شيكاجو" للكاتب المصري علاء الأسواني

محمد إبراهيم الحصايري *

رواية "شيكاجو"(1)، هي الرواية الثانية للكاتب المصري علاء الأسواني الذي نال قدراً كبيراً من الشهرة على الصعيدين المصري والعربي بل والعالمي، بمجرد أن ظهرت روايته الأولى "عمارة يعقوبيان" سنة 2002، حيث صادفت هذه الرواية نجاحاً كبيراً، وسرعان ما تحولت إلى عمل سينمائي صادف، بدوره، قدراً مماثلاً، إن لم يكن أكبر، من النجاح.

وعندما قرأت هذه الرواية، انصب اهتمامي، بشكل خاص، على الصورة التي اختار الكاتب أن يرسمها للولايات المتحدة الأمريكية ما بعد11 سبتمبر 2001، وربما يعود ذلك إلى عاملين اثنين، أحدهما قديم، وهو يتعلق بتكويني الجامعي، حيث أنني اخترت، سنة 1976، أن أدرس الأدب المقارن، للحصول الشهادة التكميلية في اللغة العربية وآدابها بدار المعلمين العليا، ثم إنني قمت، سنة 1977، لإحراز علي شهادة الكفاءة في البحث، بإعداد دراسة عن قصة "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم

وكان من أهداف الدراسة الأساسية الكشف عن خصائص صورة الغرب كما جاءت في هذه القصة الأقرب إلى السيرة الذاتية.

أما العامل الثاني فهو حديث، وهو يعود إلى اهتمامي، بحكم عملي في الحقل الدبلوماسي، بتداعيات أحداث 11 سبتمبر 2001 على العلاقات الدولية عموماً، وعلى علاقات العالم العربي بالولايات المتحدة والغرب خصوصاً، وما من شك، في هذا السياق، أن أصداء هذه الأحداث في الإنتاج الأدبي العربي جديرة بالدراسة والتحليل،

لأن من شأن ذلك أن يساعد على التعرف إلى خصائص الطريقة التي تعامل بها التعبير الفني معها، كما إن من شأنه أن يلقي ضوءاً إضافياً على تداعياتها على مختلف الصعد بصورة عامة.

وفي اعتقادي، فإن رواية **"شيكاجو"** تمثل أحد أول التعبيرات الفنية عن هذه التداعيات، وهو ما سنراه من خلال هذه الدراسة التي ستقوم على قسمين كبيرين، سنحاول في الأول منهما أن نحدد مكونات الصورة التي رسمها علاء الأسواني للولايات المتحدة في الرواية، أما في الثاني فسنتناول بالتحليل والتعليق هذه المكونات.

ولعله من المهم في البداية، أن نلاحظ أن الكاتب الذي اختار، عن قصد، فضاء أمريكيا

* كاتب وباحث من الأردن.

كمسرح لأحداث روايته كان، وهو يكتب فصولها، على وعي تام بإشكالية الصورة التي يمكن أن يرسمها للولايات المتحدة الأمريكية، وقد تجلى هذا الوعي بوضوح فيما جاء على لسان ناجي عبد الصمد أحد أبرز أبطال الرواية وصاحب المذكرات التي شكلت جانباً مهماً من متنها، حيث يقول في بعض تأملاته: " **يقاتل الجندي أعداءه بضراوة، يتمنى لو يفنيهم جميعاً... لكنه إذا قدر له، مرة واحدة أن يعبر إلى الجانب الآخر ويتجول بين صفوفهم، سيجدهم بشراً طبيعيين مثله، سيرى أحدهم يكتب خطاباً لزوجته، وآخر يتأمل صور أطفاله، وثالثاً يحلق ذقنه ويدندن... كيف يفكر الجندي حينئذ؟... ربما يعتقد أنه كان مخدوعاً عندما حارب هؤلاء الناس الطيبين وعليه أن يغير موقفه منهم... أو ربما يفكر أن ما يراه مجرد مظهر خادع، وأن هؤلاء الوادعين ما إن يتخذوا مواقعهم ويشهروا أسلحتهم حتى يتحولوا إلى مجرمين، يقتلون أهله ويسعون إلى إذلال بلاده...**

ما أشبهني بذلك الجندي... أنا الآن في أمريكا التي طالما هاجمتها وهتفت بسقوطها وأحرقت علمها في المظاهرات... أمريكا المسؤولة عن إفقار وشقاء ملايين البشر في العالم... أمريكا التي ساندت إسرائيل وسلحتها ومكنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم... أمريكا التي دعمت كل الحكام الفاسدين المستبدين في العالم العربي من أجل مصالحها... أمريكا الشريرة هذه أراها من الداخل الآن فتنتابني حيرة ذلك الجندي، ويلح علي السؤال: هؤلاء الأمريكيون الطيبون الذين يتعاملون مع الغرباء بلطف، الذين يبتسمون في وجهك ويحيونك بمجرد أن تلقاهم، الذين يساعدونك ويفسحون لك الطريق أمام الأبواب ويشكرونك بحرارة لأقل سبب، هل يدركون مدى بشاعة الجرائم التي تقترفها حكوماتهم في حق الإنسانية؟"(2).

ويضيف الكاتب ليؤكد حيرة ناجي عبد الصمد وتردده، فيقول " **كتبت الفقرة السابقة لأبدأ بها أوراقي، ثم شطبتها لأنها لم تعجبني... قررت أن أكتب ببساطة ما أشعر به. لن أنشر هذه الأوراق ولن يقرأها أحد سواي، أنا أكتب لنفسي، أكتب حتى أسجل نقطة التحول في حياتي، أنتقل الآن من عالمي القديم الذي لم أعرف سواه، إلى عالم جديد مثير مفعم بالاحتمالات..."**(3).

القسم الأول: مكونات صورة الولايات المتحدة ما بعد□□ سبتمبر□□□ في رواية "شيكاجو":

لعله من الضروري، في البداية، أن نلاحظ أن مكونات صورة الولايات المتحدة في رواية "**شيكاجو**" تنقسم إلى قسمين أساسيين، يتعلق أولهما بما يمكن أن نسميه بالمكونات الأصلية العامة وهي، بدورها، تنقسم، كما سنرى، إلى قسمين اثنين، قسم المكونات الإيجابية، وقسم المكونات السلبية، أما ثانيهما فيتعلق بالمكونات الطارئة أي الناجمة عن أحداث 11 سبتمبر 2001.

وعلى هذا الأساس، فإن هذا القسم من دراستنا سيحتوي على ثلاث فقرات هي التالية:

أ ـ المكونات الإيجابية:

* أمريكا العلم:

إن أهم مكون إيجابي في الصورة التي يرسمها علاء الأسواني للولايات المتحدة، يتمثل في الأهمية الكبيرة التي توليها للعلم، وهو، في هذا الباب، يعتني عناية خاصة بوصف جامعة إلينوى بشيكاجو باعتبارها رمزاً للعلم، فهذه الجامعة، كما يصورها، تتميز بالعراقة والضخامة وبالنظام والجمال وحتى بالقدسية. يقول في هذا السياق: "جامعة إلينوى من أكبر الجامعات في الولايات المتحدة، وتنقسم إلى قسمين: المركز الطبي في غرب شيكاجو الذي يضم الكليات الطبية، أما الكليات غير الطبية فتقع في وسط المدينة. بدأ المركز الطبي في عام 1890 بإمكانات ضئيلة، ثم تطور واتسع بسرعة فائقة، ككل شيء في شيكاجو، حتى أصبح مدينة شاسعة مستقلة، مساحتها 30 أكري (نحو مليون وثلث قدم مربع)، وتشغل أكثر من مئة مبنى: تضم كليات الطب والصيدلة والأسنان والتمريض وفروع المكتبة والإدارة، بإضافة إلى دور سينما ومسارح ونواد رياضية ومحال تجارية عملاقة ومواصلات داخلية تنقل الطلاب مجاناً على مدى 24 ساعة... كلية طب إلينوى هي الكبرى في العالم، وتضم واحداً من أعرق أقسام الهيستولوجي... مشيداً من خمسة طوابق على الطراز الحديث، تحوطه حديقة واسعة يتوسطها تمثال نصفي من البرونز لرجل خمسيني يبدو محدقاً في الفضاء بعينين واسعتين حالمتين مرهقتين وعلى قاعدة التمثال نقشت العبارة التالية بحروف كبيرة: " **العالم الإيطالي العظيم مارشيللو مالبيجي (1628/ 1694)... مؤسس علم الهيستولوجي... هو الذي بدأ... ونحن هنا لنتم العمل"**(4).

ويسترسل الكاتب في وصف قسم الهيستولوجي، فيقول عنه: "**...هذه النبرة المقاتلة تمثل روح القسم... فما إن تجتاز البوابة الزجاجية حتى تشعر بأنك تركت الدنيا بمشاغلها وضوضائها وصرت في محراب للعلم : المكان غارق في الهدوء، وثمة موسيقى خافتة خفيفة تنبعث من الإذاعة الداخلية. الإضاءة واحدة محسوبة بحيث تريح النظر ولا تشتت الانتباه ولا تنم عن الزمن في الخارج، عشرات الباحثين والطلاب لا يكفون عن الحركة والعمل**"(5).

وهو يحرص، بعد ذلك، على التعريف باختصاص الهيستولوجي ليبين مدى تعلق الأمريكيين بالعلم، حتى وإن لم يكن ذا مردود مغر فيقول: " **الهيستولوجي كلمة لاتينية معناها "علم الأنسجة": العلم الذي يستعمل الميكروسكوب في دراسة الأنسجة الحية، وهو يشكل أساس الطب لأن اكتشاف العلاج لأي مرض يبدأ دائماً بدراسة الأنسجة في حالتها الطبيعية... وبالرغم من الأهمية الفائقة للهيستولوجي فإن شعبيته قليلة وعائده المالي متواضع... باحث الهيستولوجي غالباً طبيب، اختار أن يترك تخصصات الثروة والمجد (مثل الجراحة والنساء والتوليد) ليقضي عمره في معمل مغلق بارد، منكفئاً على الميكروسكوب لساعات طويلة، وكل أمله أن يكتشف عنصراً مجهولاً لخلية متناهية في الصغر لن يسمع بها الناس أبداً. علماء الهيستولوجي جنود مجهولون يضحون بالمال والشهرة من أجل العلم، وهم يكتسبون مع الزمن سمات أصحاب الحرف اليدوية (مثل النجارين والنحاتين وغازلي الخوص): الجلسة الراسخة المستقرة، امتلاء النصف الأسفل للجسم، قلة الكلام وقوة الملاحظة والنظرة المدققة المتفحصة، الصبر والهدوء، وصفاء الذهن والقدرة العالية على التركيز والتأمل...**"(6).

وبالتوازي مع ذلك، فإن الكاتب يحرص على تقديم نموذج للتفاني في العمل، بل التضحية من أجل العلم من خلال الحديث عن أحد أساتذة قسم الهيستولوجي، حيث يقول عن البروفيسور دنيس بيكر إن "**الاحترام إلى درجة التبجيل الذي يحظى به يعود إلى أسباب عديدة: شخصيته القوية، ونزاهته، وإخلاصه للعلم... تعامله مع تلاميذه وزملائه بحب وعدل، مظهره الخشن البسيط، صمته الدائم الذي لا يقطعه إلا ليقول شيئاً ضرورياً ومفيداً... وأهم من كل ذلك: إنجازه العلمي... يقدم بيكر نفسه بوصفه "مصور خلايا"... هاتان الكلمتان تختصران المجهود الشاق الذي بذله على مدى أربعين عاماً حتى استطاع أن يحول تصوير الخلايا من مجرد "طريقة مساعدة** " في البحث العلمي إلى علم مستقل راسخ له أدواته وقواعده... اخترع بيكر وسائل وتقنيات جديدة في تصوير الخلايا سجلت باسمه، وتعددت أبحاثه على مدى السنين حتى أصبح تسجيل سيرته الذاتية في المؤتمرات العلمية يشكل مشكلة حقيقية لأنه يحتاج إلى أضعاف المساحة التي يحتاجها أي أستاذ آخر... وبات من المستحيل أن يصدر كتاب هيستولوجي في أية جامعة في العالم دون الاستعانة بمجموعات بيكر لصور الخلايا"(7).

ويؤكد الكاتب على مناقب البروفيسور بيكر كرجل علم فيقول: "والحق أنه يمارس عمله بروح الفنان: يستحوذ عليه في البداية خاطر غامض يلح عليه ويؤرقه، ثم يختفي ليتركه مع فكرة مدهشة لكنها هشة، يظل يختبرها ويمحصها حتى تختمر في ذهنه، يقضي أسابيع في اختيار الخلايا على درجات مختلفة من الإضاءة ومستويات متعددة من قوة الميكروسكوب، وأخيراً يحل الإلهام... يتراءى له بوضوح عجيب ما يجب أن يفعله، فيندفع بحماس إلى التصوير والتسجيل والطباعة"(8).

ومع ذلك، فإنه يتمتع بتواضع العلماء: "**وبالإضافة إلى إنجازه العلمي، يعتبر بيكر واحداً من أعظم المحاضرين الذين عرفتهم جامعة الينوى في تاريخها... محاضراته عن أنسجة الجسم تجمع بين العمق والبساطة، مما دفع إدارة الجامعة إلى طبعها على أقراص مضغوطة نفذت منها آلاف النسخ. وعلى الرغم من روعة إنجازه، لم يسلم بيكر قط، شأن المبدعين الكبار من مخاوف الفشل وهواجس التقصير... أفكار سوداء تدفعه أحياناً إلى التساؤل عن قيمة ما يفعله**"(9).

وبالرغم من النجاح الذي أحرزه، ومن تقدمه في السن، فإنه يواصل العمل بنفس التفاني والمثابرة: " **في شتاء شيكاجو القارس العاصف المغطى بالجليد، كثيراً ما يستيقظ العجوز بيكر في الرابعة صباحاً. يغتسل، ثم يضع الثياب الثقيلة على جسده ويرتدي قفازه ويحكم غطاء رأسه على أذنيه وكأنه جندي ذاهب إلى ميدان القتال، يركب مترو الخامسة صباحاً مع عمال النظافة وسكارى الليلة الماضية، يتكبد هذا العناء عن طيب خاطر حتى يتمكن من الكشف عن عينات للخلايا في الموعد الذي حدده بالدقيقة. هكذا صنع دنيس بيكر مجده يوماً بعد يوم، بدأب نملة وإخلاص راهب، حتى تحول إلى أسطورة. وأصبح الحديث في الينوى يتردد بقوة من سنوات عن احتمال فوزه بجائزة نوبل في أية لحظة...**"(10).

*** أمريكا العمل والفرص المتاحة:**

هذا هو المكون الإيجابي الثاني الذي يركز عليه الكاتب ويقدمه في عدة صور.

وربما كانت أهم صوره هي صورة الدكتور كرم دوس جراح القلب القبطي الناجح الذي حرم، بسبب تعصب الدكتور عبد الفتاح بلبع رئيس قسم الجراحة في جامعة عين شمس، من التخصص في الجراحة في مصر، فاضطر إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة لتحقيق حلمه، وقد حققه فعلاً حيث أصبح من كبار الجراحين فيها وفي العالم لكن بعد سنين طويلة من العمل المتواصل المضني، يقول الكاتب في هذا السياق: **"ومنذ الأيام الأولى تكشفت له عدة حقائق: أولها أن كونه مسيحياً لا يضيف إليه شيئاً في المجتمع الأمريكي، فهو بالنسبة للأمريكيين أولاً وأخيراً عربي ملون... وثانياً أن أمريكا بلاد الفرص المتاحة والمنافسة الضارية أيضاً، وبالتالي إذا أراد أن يكون جراحاً كبيراً، فعليه أن يبذل مجهوداً مضاعفاً ليكون أفضل من أي زميل أمريكي مرتين على الأقل"**(11).

وكدليل طريف على نجاحه الباهر وعلى فرضه وجوده في الولايات المتحدة، يذكر الكاتب أنه كان يجري عملياته على أنغام أغاني أم كلثوم، وإن فريق معاونيه من الأمريكيين ألف الأمر واعتاد عليه، وحتى عندما التحق بالفريق مساعد جراح أمريكي متعصب أبدى اعتراضه على بث هذه الأغاني، فإنه تحداه، ودعاه إلى البحث عن فريق عمل آخر: "مرة واحدة، منذ عامين، التحق بالفريق مساعد جراح اسمه جاك، وما إن رآه الدكتور كرم حتى أدرك بخبرته الأمريكية الطويلة أنه متعصب... وسرعان ما حدثت بين الاثنين مشاحنات صامتة، مشاجرات أثيرية بلا كلمة واحدة...

لم يكن جاك يضحك أبداً لدعابات الدكتور كرم، وكان يرمقه بنظرة طويلة باردة متفحصة تكاد تكون مهينة، كما كان يطيع تعليماته على مضض، ينفذها ببطء متعمد وكأنه يريد أن يقول له: **"صحيح أنا أعمل تحت رئاستك... أنا مجرد مساعد وأنت جراح كبير. لكن إياك أن تنسى أنني أمريكي أبيض وصاحب هذه البلاد، أما أنت فمجرد عربي ملون جاء من إفريقيا فعلمناه ودربناه وصنعنا منه شخصاً متحضراً"**.

تجاهل الدكتور كرم حركات جاك المستفزة وحرص على أن يعامله بطريقة رسمية محايدة، حتى فوجئ به ذات صباح، قبل بداية العملية بدقائق، يدخل عليه وهو يعقم يديه وذراعيه... وقف بجواره وحياه بسرعة، ثم قال بصوت مختنق بالاضطراب والكراهية:

ـ بروفسور كرم... أرجو أن تتوقف عن إذاعة هذه الأغنيات المصرية الكئيبة أثناء الجراحة لأنها تمنعني من التركيز في عملي.

ظل كرم دوس صامتاً وأكمل التعقيم بعناية، وعندما استدار نحو جاك وذراعاه مرفوعتان لأعلى، بدا وجهه المربد المحتقن بالغضب أشبه بكاهن قبطي حكيم على وشك إفحام الأشرار بالحقيقة... قال بهدوء:

ـ اسمع يا ولدي... لقد عملت بضراوة على مدى ثلاثين عاماً متصلة حتى يصبح من حقي أن اسمع ما أريده في حجرة العمليات.

تقدم بضع خطوات أصدرت وقعاً محملاً بالمعاني، ثم دفع بقدمه الباب المفضي إلى العمليات وقال قبل أن يختفي وراءه:

ـ تستطيع أن تجد مكاناً في فريق جراحي آخر لو أحببت"(12).

وتجدر الملاحظة أن الكاتب حرص على أن ينصف البروفسور كرم دوس، فعندما مرض الدكتور عبد الفتاح بلبع وطلب المجيء إلى أمريكا للعلاج، تطوع لمعالجته، مجاناً، وذلك بعد أن نجح، بمساعدة الصلاة، في التغلب على رغبته الأولى والطبيعية في الرفض انتقاماً.

كما إن الكاتب حرص على التأكيد على قيمة العمل في أكثر من فصل من فصول الرواية، وهو ما يظهر، مثلاً، في الحديث الذي يتوجه به الدكتور بيل فريدمان إلى طارق حسيب عندما يلاحظ تراجع نتائجه: **" اسمع يا طارق... أمامك فرصة كبيرة لتصنع مستقبلك... الحياة في أمريكا لها عيوب، لكن ميزتها الكبرى أنها تمنح الفرصة لكل إنسان... إذا عملت بجد ستحرز هدفك... هذا هو السر في عظمة هذا البلد... ما تستطيع أن تنجزه هنا لن تنجزه في مكان آخر في العالم... نصيحتي لك ألا تجعل حياتك الخاصة تشوش على عملك"**.

ثم يستخلص قائلاً: **"لا يوجد في الحياة أصعب على النفس من العمل، لكنه القيمة الوحيدة التي تبقى"**(13).

* أمريكا الأسطورة:

لا يكاد الكاتب يهتم بهذا الجانب، فكأنما هو من تحصيل الحاصل، وعلى امتداد الرواية كلها لا نجد إلا فقرة واحدة تصف ضخامة مدينة "شيكاجو" وفخامتها، وهذه الفقرة تتحدث عن انبهار شيماء محمدي بالمدينة عندما وصلت إليها أول مرة:

"وما إن خرجت من المطار حتى ذهلت: رأت شوارع فسيحة إلى درجة لم تتخيل وجودها قط، ناطحات سحاب شاهقة جبارة تنتشر في مدى النظر فتمنح المدينة طابعاً أسطورياً سحرياً كما في مجلات الأطفال الخيالية، موجات متتابعة من الأمريكيين، رجالاً ونساء، يتدفقون كطوابير النمل من كل مكان، يدبون على الأرض بسرعة وجدية

وكأنهم يهرعون للحاق بقطار على وشك الانطلاق..."(14).

ب ـ المكونات السلبية:

*** أمريكا وتاريخها الدموي:**

يفتتح الكاتب روايته بتقديم لمحة تاريخية عن مدينة "شيكاجو" من حيث تسميتها ذات الأصل الهندي الأحمر، ومن حيث نشأتها التي جاءت في أعقاب **"حروب إبادة مروعة" شنها المستعمرون الأوروبيون على الهنود الحمر، سكان المنطقة الأصليين على امتداد مئة سنة حتى إنهم "قتلوا خلالها ما بين 5 و 12 مليون نفس من الهنود الحمر في كل أنحاء أمريكا**"(15).

وقد حرص الكاتب في هذا السياق، على التذكير بأن هؤلاء المستعمرين الأوروبيين الذين قتلوا ملايين الهنود، واستولوا على أراضيهم، ونهبوا ثرواتهم من الذهب، كانوا في نفس الوقت **"مسيحيين متدينين للغاية"** ومع ذلك فإن تدينهم لم يمنعهم مما ارتكبوا لأن كثيراً منهم ذهبوا إلى أن **"الهنود الحمر بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، فإنهم لم يخلقوا بروح المسيح وإنما خلقوا بروح أخرى ناقصة شريرة** " ...وأكد آخرون بثقة "... **أن الهنود الحمر مثل الحيوانات، مخلوقات بلا روح ولا ضمير، وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض.** .." وعلى هذا الأساس فقد كان بإمكان المستعمرين " **أن يقتلوا ما شاؤوا من الهنود بلا أدنى ظل من الندم أو الشعور بالذنب ومهما بلغت بشاعة المذابح التي يرتكبونها طوال النهار، لم يكن ذلك ليفسد نقاء القداس الذي يقيمونه كل ليلة قبل النوم**"(16).

ثم يستعرض الكاتب أهم المراحل التي مرت بها المدينة منذ نشأتها فيركز بالذات على حادثة احتراقها سنة 1871 وعلى إعادة بنائها لتصبح من جديد " **ملكة الغرب** " الأمريكي التي أدى فيها الخوف من الحريق إلى تطوير أفضل نظام إطفاء في العالم، وهو ما يعكسه القول المأثور عند المسؤولين عن المدينة: " **إن نظام الإطفاء في شيكاجو من الكفاءة بحيث ينذرك بالحريق... حتى قبل أن تبدأ في إشعال النار**"(17).

هذا في تاريخ أمريكا القديم، أما في تاريخها الحديث فإن الكاتب يذكر، في أكثر من مناسبة، بحرب فيتنام وذلك من خلال شخصية محورية في الرواية هي شخصية الدكتور جون جراهام الذي كان خلال الستينات أحد أبطال التمرد على القيم الأمريكية السائدة آنئذ، والذي ظل محافظاً على روحه المتمردة حتى آخر لحظة.

ويكفي، في هذا السياق، أن نورد الفقرة التالية كنموذج للومضات التي تشير إلى حرب فيتنام والفظاعات التي تخللتها، ففي بداية الفصل الخامس عشر من الرواية يعود بنا الكاتب إلى شباب الدكتور جون جراهام فيقول: "خلف الستارة الخضراء التي تغطي النافذة، في الحجرة المكتظة بالكتب المعبأة من سنوات بدخان الغليون، يحتفظ جون جراهام بصندوق خشبي بني داكن مغطى بنقوش من النحاس القديم، يغلقه بإحكام وينساه لفترات طويلة، ثم يعن له فجأة فيغلق مزلاج باب المكتب من الداخل ويجرجر الصندوق إلى وسط الحجرة وهو يلهث، يجلس القرفصاء ويخرج محتوياته ويبسطها أمامه على الأرض، فتتبدى له عندئذ حياته بأكملها: صور أبيض وأسود تمثله في شبابه، قصاصات من جرائد الستينيات تحمل عناوين بالأحداث الهامة، بيانات ثورية غاضبة ضد الدولة، منشورات تحمل صور الأطفال والنساء الذين قتلوا أو شوهوا في حرب فيتنام (بعضها من البشاعة بحيث لا يستطيع بعد كل هذه السنوات أن يطيل النظر إليها)، دعوات ملونة مرسومة باليد لحضور مظاهرات وحفلات روك في الهواء الطلق، برنامج مهرجان الوودستوك، شارات تحمل علامة الحب والسلام الشهيرة، مزمار هندي كان يعزف عليه بمهارة... ثم أعز المحتويات جميعاً: خوذة معدنية انتزعها من رأس رجل بوليس أثناء اشتباك عنيف في إحدى المظاهرات..."(18).

*** أمريكا والعنصرية:**

يتطرق الكاتب في هذا السياق، إلى نوعين من العنصرية، نوع يمكن أن نسميه داخلياً، وهو يقع على فئة أصيلة من سكان البلاد أي السود، ونوع آخر يمكن أن نسميه خارجياً، وهو يقع على فئة دخيلة أي العرب الوافدين عليها حديثاً.

ـ العنصرية ضد السود:

إن هذا النوع من العنصرية يكتسي بعدين، بعداً جغرافياً وبعداً تاريخياً، ويظهر ذلك في مدينة شيكاجو التي "منذ أنشئت لم تنقطع هجرة الزنوج إليها. مئات الألوف هربوا من العبودية في ولايات الجنوب، جاؤوا إلى شيكاجو يدفعهم حلم أن يكونوا مواطنين أحراراً لهم كيان وكرامة. التحقوا بالعمل في المصانع وعملت زوجاتهم خادمات في البيوت وجليسات أطفال، وسرعان ما اكتشفوا أنهم استبدلوا قيود العبيد الحديدية بقيود أخرى غير مرئية لا تقل قسوة... فمنذ عام 1900 لم يسمح للسود بالحياة إلا في جنوب المدينة، حيث تعمدت السلطات إنشاء المساكن الرخيصة للفقراء، وقد عجز السود عن الانتقال إلى أحياء أفضل لأنهم فقراء ولأنه لم يسمح لهم مطلقاً بالخروج من الجيتو، فعلى مدى أكثر من

مئة عام لم يفتر لحظة ذلك النفور الراسخ كالعقيدة لدى البيض من مساكنة السود، والذي يصفه علم النفس الأمريكي بمصطلح Negrophobia "الخوف من الزنوج"...(19).

ويذكر الكاتب في هذا السياق ببعض الحوادث الفظيعة التي شهدتها المدينة والتي نجمت عن **"المحاولات العفوية والمتعمدة لاختراق الحاجز..."** فيتطرق مثلاً إلى الحادثة التي وقعت في 27 يوليو من عام 1919، حيث أن صبياً أسود في السابعة عشرة يدعى يوجين ويليامز عبر، دون قصد، الحاجز الذي يقسم الشاطئ إلى مكان للبيض ومكان للسود فـ"سمع صياحاً وغضباً يتصاعد حوله، وقبل أن يتمكن من الفرار من حيث أتى، أمسك به السابحون البيض وقد أعماهم الغضب من جراء تدنيس مياههم الإقليمية... ظلوا يشتمونه ويضربونه، لكموه في بطنه ووجهه بكل ما أوتوا من قوة، ثم استعمل بعضهم مجاديف خشبية انهالوا بها على رأسه حتى مات، فألقوا به على الشاطئ... وازداد الأمر سوءاً عندما رفض رجال البوليس البيض بإصرار أن يلقوا القبض على القتلة أو حتى يحققوا معهم!.. وشهدت شيكاجو على مدى ستة أيام صراعات عنصرية مروعة بين البيض والسود أدت إلى مقتل 38 شخصاً وإصابة وتشريد المئات... وظلت ذكرى الصبي يوجين ويليامز بمثابة عبرة قوية لكل من تسول له نفسه كسر الحاجز"(20).

ومن الحوادث التي يتطرق إليها أيضاً زيارة الزعيم الأسود الشهير مارتن لوثر كينغ إلى شيكاجو سنة 1966 وقيادته لمسيرة كبيرة من عشرات الألوف من السود اخترق بها أحياء البيض رغبة منه في أن يبعث رسالة حب وإخاء مسيحية وأن يعلن في نفس الوقت أن الأوضاع العنصرية لم تعد تحتمل "لكن النتيجة كانت عنيفة ومحبطة، فقد تصدى السكان البيض للمسيرة بوحشية... ألقوا على المظاهرين بكل ما وجدوه في متناول أيديهم، بدءاً من البيض النيئ والطماطم الفاسدة وحتى الحجارة والهراوات، ثم أطلقوا الرصاص بغزارة مما أدى إلى إصابة الكثيرين من السود... ولم يلبث الزعيم مارتن لوثر كينج نفسه، بعد ذلك بشهور، أن لقي مصرعه برصاص المتعصبين"(21).

ويضيف الكاتب حوادث أخرى فيقول: " **وفي عام 1984 استطاع زوجان من السود أن يحققا ثروة، فاشتريا منزلاً في ضاحية للأثرياء البيض، وجاءتهما الإجابة فوراً... تحرش بهما البيض وألقوا عليهما الحجارة مما أدى إلى إصابتهما بجروح بالغة، ثم تمادى الجيران الغاضبون فأحرقوا الجراج ثم المنزل الجديد بأكمله مما أدى بالزوجين إلى الفرار. وتكررت نفس الحادثة مع زوجين آخرين من السود في نفس العام، وكانت النتيجة أكثر مأساوية!..**"(22).

ويلخص الكاتب الوضع فيقول " **وهكذا، على مدى تاريخ شيكاجو، ظل الحاجز العنصري بمثابة صخرة الحقيقة الصلبة، لا يمكن تجاهلها أو تفاديها... شمال المدينة يضم أحياء وضواحي راقية تسكنها نخبة من البيض يحققون واحداً من أعلى معدلات الدخل في أمريكا... أما الجنوب الأسود فيصل فيه الفقر إلى مستويات يصعب تخيل وجودها في أمريكا: تنتشر البطالة والمخدرات وحوادث القتل والسرقة والاغتصاب، وتتدهور مستويات التعليم والصحة، ويتشوه كل شيء حتى مفهوم الأسرة، فينشأ كثير من الأطفال السود في كنف الأم بعد هروب الأب أو قتله أو سجنه...**"(23).

وكدليل على التناقض الصارخ بين العالمين، يستشهد الكاتب بعالم الاجتماع الأمريكي الشهير جريجوري سكايرز الذي قدم أبحاثه عن مدينة شيكاجو بالعبارة التالية: **"ليست التناقضات العديدة التي تحملها شيكاجو ما يميزها، لكن ما يجعلها مدينة متفردة أنها تحمل تناقضاتها دائماً إلى الذروة...**"(24).

وتتعدد مظاهر العنصرية في الحياة اليومية على نحو ما نراه في الفقرة التالية التي تبين الطريقة التمييزية التي ما يزال السود يعاملون بها حتى اليوم: " **ما إن توقف المترو حتى انفتحت أبوابه وتدافع منها ركاب نهاية الأسبوع: عشاق صغار يحتضنون بعضهم البعض، شحاذون يحملون آلات موسيقية لن يلبثوا أن يأخذوا أماكنهم على الرصيف ليعزفوا، متشردون مخمورون ينتقلون منذ الأمس من حانة إلى أخرى... سياح أوروبيون يحملون في أيديهم كتيبات سياحية وخرائط، شبان زنوج يحملون أجهزة تسجيل ضخمة تنبعث منها موسيقى صاخبة يرقصون على نغماتها، وعائلات أمريكية تقليدية، أب وأم وأطفال عائدون من يوم قضوه في الحدائق... وفي أركان المحطة يقف رجال البوليس بأجسادهم الضخمة وزيهم المميز، صدورهم بارزة عليها شارة "بوليس شيكاجو" وكأنهم يستمدون قوتهم منها، كلابهم الضخمة المدربة رابضة بجوارهم، ترفع أنوفها لأعلى تتشمم رائحة المخدرات، وما إن تنبح باتجاه أحد الركاب حتى يندفع إليه الجنود، يشلون حركته ويدفعونه باتجاه الحائط ويكشفون صدره لو كان زنجياً ليروا إن كان مسجلاً بعلامة الخطر، ثم يفتشونه حتى يعثروا على المخدرات ويقبضون عليه...**"(25).

وبعيداً عن هذا الأسلوب التقريري المباشر، فإن الكاتب يحرص على تصوير هذا الجانب

بطريقة فنية، وذلك بالخصوص من خلال شخصية كارول ماكنيللي المرأة السوداء التي هجرها صديقها وترك لها ابناً وارتبطت، بعد ذلك، بالدكتور جورج جراهام.

وقد تمثل أول مظاهر العنصرية في نظرة البيض إلى هذه العلاقة وفي تعليقاتهم عليها: "على أن اختلافهما في اللون جر عليهما مشاكل جمة.. هو أبيض وهي سوداء، ومنظرهما وهما يتعانقان أو يتناجيان أو حتى يتماسكان بالأيدي يستنفر المشاعر العنصرية عند الكثيرين... بدءاً من الجرسونات البيض في المطاعم والبارات الذين يعاملونهما ببرود ووقاحة، إلى نظرات المتطفلين المقتحمة المستهجنة في الأماكن العامة، حتى بعض جيران جراهام في الشارع، والذين عندما يلاقونهما بالمصادفة يتوجهون إليه بالحديث ويتجاهلونها تماماً وكأنها غير مرئية بالنسبة إليهم!.. كم مرة رفض صاحب مطعم استقبالهما بحجة أن المطبخ مغلق، مع أن زبائن آخرين كانوا في نفس اللحظة ينتظرون الوجبات التي طلبوها!.. وفي عطلة نهاية الأسبوع، تعود جراهام وكارول تلقي تعليقات جارحة من السكارى في الشارع... من مثل:

ـ أبيض وأسود (إشارة إلى نوع الويسكي الشهير).

ـ لماذا لا تنامين مع زنجي مثلك؟

ـ هل تحب مضاجعة الزنوج أيها الجد؟

ـ بكم اشتريت هذه العبدة؟"(26).

غير أن الشعور والسلوك العنصريين لا يقتصران على الناس العاديين وإنما يمتد إلى النخبة أيضاً فـ"حتى في جامعة إلينوى حيث يعمل، حدث موقف مؤسف، فقد اضطرت كارول ذات صباح للمرور عليه في الكلية، فلقيها لسوء الحظ جورج مايكل... لم تكن تعرفه، فحيته بطريقة طبيعية وسألته عن مكتب جون... ففوجئت به يسألها:

ـ لماذا تريدين دكتور جراهام؟

ـ أنا صديقته.

ـ صديقته؟!

هكذا تساءل مايكل بصوت مسموع مظهراً دهشته بوضوح حتى تكتمل الإهانة... ثم رمقها بنظرة متفحصة بطيئة من أعلى لأسفل وقال:

ـ مكتب الدكتور جراهام في آخر الردهة... حجرة 312... لكنني لا أصدق أبداً إنك صديقته.

ـ لماذا؟

ـ أظنك تعرفين السبب"(27).

إضافة إلى ذلك، فإن كارول تفقد عملها بسبب لونها: "كان حبهما رائعاً لكن المتاعب أطلت برأسها عندما فقدت كارول عملها... جاء مدير أبيض جديد للمول الذي تعمل فيه واستغنى عنها مع زميلة سوداء أخرى بلا سبب واضح (سوى لونهما بالطبع)... وعلى مدى عشرة أشهر قاتلت كارول بعناد لتحصل على وظيفة أخرى، لكنها فشلت"(28).

وقد كانت كارول تحس بمرارة بالغة ومضاعفة أولاً" لأنها فقدت وظيفتها ليس لأنها مهملة أو غير كفء ولكن لمجرد أنها سوداء"(29) وثانياً لما كانت تلقاه، خلال بحثها عن عمل جديد، من معاملة عنصرية من أصحاب العمل البيض: "كان صاحب العمل خنزيراً... ما إن رآني سوداء حتى أنهى المقابلة. قال إنه سيتصل بي فيما بعد. أكدت له أنني عملت سكرتيرة تنفيذية لسنوات وأن معي شهادات خبرة... لكنه صرفني بإشارة من يده وكأنني خادمة!

ساد صمت عميق، وهمست وهي تدفن رأسها في صدره وتستسلم لنوبة بكاء جديدة:

ـ أوه يا جون... كم أحس بالمهانة!"(30).

وأثناء بحثها الشاق والطويل عن العمل كان "أكثر ما آلمها معاملة بعض أصحاب العمل البيض لها، لم يكن الواحد منهم يصرح برفضه تعيين السود لأن ذلك مخالف للقانون، لكنه ما إن يراها حتى يبدو على وجهه تعبير بارد متعال وينهي المقابلة واعداً باتصال تعلم جيداً أنه لن يحدث. تعاقبت هذه المواقف المهينة مثل صفعات على وجهها. كانت تبكي أحياناً في طريق عودتها إلى البيت، وأحياناً تقضي ليالي بأكملها مستيقظة، تتخيل نفسها تنتقم من صاحب العمل العنصري... تلقنه درساً... تؤكد له أنها هي التي ترفض أن تعمل مع شخص عنصري مثله... وقد بلغت الدراما ذروتها عندما أجرت مقابلة من أجل وظيفة " **مرافقة كلب** " مقابل 11 دولار في الساعة. كانت المهنة وضيعة لدرجة أنها استغرقت ثلاثة أيام حتى أقنعت نفسها بالذهاب"...(31).

وإذا كان العرب قالوا قديماً إن "الحرة تجوع ولا تأكل بثدييها"، فإن كارول تضطر، في خاتمة الأمر، إلى الأكل، فعلاً، بثدييها عندما تقبل العمل في إحدى وكالات الإشهار التي تقوم بتصوير ثدييها ثم أجزاء مختلفة من جسدها لترويج أنواع من الملابس الداخلية والجوارب، ثم ينتهي بها الأمر إلى مضاجعة صاحب الشركة من أجل الحصول على عقد عمل ثمين غير أن هذه المضاجعة تتسبب في نهاية العلاقة بينها وبين جراهام: "أنا لم أخنك... لقد استعمل رئيس الشركة جسدي.. هذه هي الحقيقة... اشترط ذلك لمرة واحدة حتى يمنحني العقد الجديد... لم يكن بإمكاني أن أرفض... لم أكن أستطيع... أؤكد لك أنني لم أخنك... أحاسيسي كلها معك... ما فعلته مع هذا الرجل شيء مقزز أكاد

أتقيأ كلما تذكرته... لقد ارتطم جسدانا. هذا كل ما في الأمر... أنا أخنك يا جون... أنا أحبك... أرجوك ابقَ معي"(32).

العنصرية ضد العرب:

منذ البداية، وقبل أن تسافر شيماء محمدي إلى الولايات المتحدة لمواصلة دراستها العليا في كلية الطب بجامعة الينوى، تحرص والدتها على تنبيهها إلى ما ستلاقيه هناك من معاملة عنصرية حيث تقول لها: "مشكلتك يا شيماء أنك عنيدة مثل أبيك... سوف تندمين ...أنت لا تعرفين معنى الغربة، تسافرين إلى أمريكا حيث يضطهدون المسلمين وأنت محجبة؟

...لماذا لا تحصلين على الدكتوراه من هنا بكرامتك وسط أهلك؟ ...تذكري أنك بالسفر تضيعين أي فرصة للزواج... يا فرحتي بالدكتوراه من أمريكا وأنت عندك أربعون سنة وعانس..."(33).

وبالفعل فإن شيماء عرفت صدمتها الأولى بمجرد وصولها إلى شيكاجو: " **على أن أيامها الأولى في شيكاجو مع الأسف جاءت بعكس التوقع: صداع وإعياء نتيجة فرق التوقيت، أرق ونوم متقطع وكوابيس مفزعة، والأسوأ من ذلك إحساس ثقيل بالكآبة لم يفارقها منذ أن هبطت في مطار أوهير ... ارتاب فيها موظف الأمن وجعلها تنتظر خارج الصف، ثم أخضعها لاختبار البصمات وأخذ يستجوبها وهو يتفحصها بنظرة مدققة مستريبة، لكن أوراق البعثة التي تحملها ووجهها الممتقع وصوتها الذي تحشرج ثم انقطع من فرط الفزع... كل ذلك بدد شكوكه فصرفها بإشارة من يده** " ...وقد كان من الطبيعي أن يخلف ذلك "**الاستقبال العدائي في نفسها شعوراً مقبضاً**"(34).

على أن ما تعرضت إليه شيماء لم يكن استثناء، فناجي عبد الصمد تعرض إلى موقف مشابه عند وصوله إلى المطار: "**نزلت من الطائرة ووقفت في صف طويل حتي وصلت إلى ضابط الجوازات الذي فحص أوراقي مرتين ووجه إلي عدة أسئلة**

بوجه مستريب كاره قبل أن يختم الجواز ويسمح بدخولي"(35).

وقد جاءت حادثة أكلة "**المسقعة الإسكندراني**" التي كانت شيماء محمدي تعدها في شقتها والتي رأى بوليس الجامعة أنها كادت أن تتسبب في حريق لتزيد من إحساسها بالاضطهاد: "دهمها كابوس مرعب: سمعت خبطة رهيبة انفتح إثرها باب الشقة بعنف على مصراعيه واندفع ناحيتها رجال ضخام أحاطوا بها وهم يصيحون بعبارات إنجليزية لم تفهمها، ولم يلبث أحدهم أن قفز ناحيتها واحتضنها بقوة وكأنه يريد أن يحملها من على الأرض... لم تقاومه من فرط الذهول حتى أحست بقبضتيه القويتين تنعقدان خلف ظهرها وشمت رائحة عطنه بعدها اندفس وجهها في معطفه الجلدي الأسود... عندئذٍ فقط انتبهت لفداحة ما يحدث، وشحذت كل قوتها في يديها لتدفع عنها الرجل الغريب، وأخذت تطلق صرخات عالية مدوية متلاحقة تردد صداها في أنحاء المبنى كله..."(36).

وقد تجلى الشعور العنصري في حديث البوليس إليها بعد أن وقعت تعهداً بعدم تكرار ما حدث، حيث قال لها الشرطي الأسود: " **اسمعي يا صديقتي، أنا لا أعرف أنواع الطعام التي تأكلونها في بلدكم... لكني أنصحك أن تغيري من طعامك المفضل لأنه كاد يتسبب في إحراق الجامعة**"(37).

ومن الطبيعي، في ضوء كل ذلك، أن تقول شيماء محمدي: "أشعر بأنني منبوذة في هذا البلد... الأمريكيون ينفرون مني لأني عربية ومحجبة... في المطار استجوبوني وكأنني مجرمة، وفي الكلية بعض الطلبة يسخرون مني كلما رأوني... أرأيت كيف عاملني رجل البوليس؟"(38).

والجدير بالملاحظة أن الكاتب اختار أن يأتي بعض أو في الحقيقة أغلب المواقف العنصرية التي تعرض لها العرب، من السود الذين هم بدورهم ضحية لعنصرية البيض، وربما كان أبلغ تعبير عن ذلك هو ما تقوله المومس العجوز السوداء لناجي عبد الصمد عندما استنكف من مضاجعتها ورفض تمكينها من الأجر الذي طالبته به رغم أنه لم يستفد من خدماتها، حيث تقول له:

" ـ يجب أن تتعلم كيف تعامل النساء في أمريكا؟ فاهم يا عربي؟... المرأة هنا محترمة وليست مخلوقاً بلا كرامة كما تعتبرونها في الصحراء التي أتيت منها!

ـ أنا أحترم المرأة، لكني لا أحترم الساقطات"(39).

ومثلما رأينا بالنسبة إلى كارول، فإن الدكتور جورج مايكل يسلط عنصريته على المبتعثين المصريين، تماما كما يسلطها على السود فهو، كما يقول الدكتور صلاح محمد لناجي عبد الصمد عندما أراد أن يختار أستاذاً للإشراف على البحث الذي سيعده:

" **ـ المشكلة ليست فيك... جورج مايكل لا يحب أن يعمل مع العرب!**

ـ لماذا؟

ـ هكذا طبيعته... عموماً الأمر لا يعنينا... اذهب إلى جراهام"(40).

على أن هناك نوعاً آخر من العنصرية التي يمارسها بعض المهاجرين المصريين **"المتأمركين"** إن صح التعبير، إزاء أبناء بلادهم الأصلية وهو ما يتجلى في شخصية الدكتور رأفت ثابت الذي يمكن القول إنه يجسم نموذج "المنبت الذي لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى"، فخلال مناقشة إمكانية قبول ناجي عبد الصمد في الجامعة يدور الحوار التالي بينه وبين الدكتور جون جراهام:

"ـ ... العنصرية هي الاعتقاد بأن اختلاف العنصر يؤدي إلى اختلاف السلوك والقدرات الإنسانية... هذا الكلام ينطبق على كلامك على المصريين... والمدهش أنك مصري!

ـ كنت مصرياً يوماً ما، وقد أقلعت عن ذلك... أيها الرفيق... متى ستعترف بجواز السفر الأمريكي الذي أحمله؟"(41).

وتجدر الملاحظة أن الدكتور رأفت ثابت كان، بعد أحداث 11 سبتمبر، "**يجاهر بآراء ضد العرب والمسلمين قد يتحرج منها أكثر الأمريكيين تعصباً... كأن يقول مثلاً: من حق الولايات المتحدة أن تمنع أي شخص عربي من دخول أراضيها حتى تتأكد من أنه شخص متحضر... لا يعتبر القتل فرضاً دينياً**"(42).

*** أمريكا والرأسمالية المتوحشة:**

يصور الكاتب هذا الملمح من ملامح الولايات المتحدة، من خلال ما يسميه بإحدى تجليات الدكتور جون جراهام في سياق حديثه عن زميله في الجامعة الدكتور دنيس بيكر الذي كنا رأينا أنه "**صنع مجده يوماً بعد يوم، بدأب نملة وإخلاص راهب، حتى تحول إلى أسطورة "فهو يرى" أن الحضارة الغربية العظيمة قد صنعها علماء أفذاذ مخلصون مثل دنيس بيكر، لكن النظام الرأسمالي أحال إبداعهم العظيم إلى ماكينات وصفقات تجارية تتدفق منها ملايين الدولارات على رجال أغبياء وفاسدين مثل جورج بوش وديك تشيني!**"(43).

وفي حديث طويل، أشبه ما يكون بالمحاضرة، يطلق الكاتب العنان للدكتور جون جراهام لانتقاد الرأسمالية الأمريكية ومساوئها منطلقاً في ذلك من حادثة المومس السوداء العجوز التي جاءت إلى ناجي عبد الصمد "هذه لها معنى... إلى هذا الحد الذي رأيته بنفسك، يعيش ملايين المواطنين في أغنى بلد في العالم... هذه المرأة البائسة في رأيي أشرف من كثير من الساسة الأمريكيين. إنها تبيع جسدها لتطعم أولادها، في حين أنهم يوجهون السياسة الخارجية الأمريكية من أجل افتعال حروب للسيطرة على منابع النفط، ويبيعون خلالها أسلحة تقتل عشرات الألوف من الأبرياء حتى تنهمر عليهم الأرباح بالملايين!.. شيء آخر يجب أن تفهمه: إن المؤسسة الأمريكية قد سيطرت على كل شيء في حياة الأمريكيين. حتى العلاقة بين الرجل والمرأة وضعت لها نظاماً صارماً!

ـ ماذا تقصد؟

ـ في الستينات كانت دعوتنا للحرية الجنسية محاولة لممارسة مشاعرنا بعيداً عن سيطرة الكبار، أما الآن فقد عاد العرف البورجوازي إلى كامل قوته: إذا أردت أن تتعرف إلى امرأة في أمريكا، فيجب أن يتم ذلك من خلال خطوات محددة وكأنه إشهار لشركة تجارية: يتعين عليك أولاً أن تقضي وقتاً في الحديث معها، وأن يكون حديثك مسلياً ومضحكاً، وثانياً: يجب أن تدعوها إلى شراب على حسابك، وثالثاً: تطلب منها رقم تليفونها الخاص، ورابعاً: تدعوها إلى العشاء في مطعم فخم، وفي النهاية تدعوها لزيارتك في البيت... عندئذٍ يعطيك العرف البورجوازي الحق في أن تنام معها. وفي أية خطوة من هذه الخطوات تستطيع المرأة أن تنسحب، فإذا رفضت المرأة إعطاءك رقم تليفونها أو اعتذرت عن دعوتك للعشاء يكون معنى ذلك أنها لا ترحب بالعلاقة معك... أما إذا قطعت معك الخطوات الخمس فمعنى ذلك أنها تريدك"(44).

وهو لا يكتفي بذلك وإنما يذكر بما كان الشباب الأمريكي يسعى إلى تحقيقه في الستينات: "توقف لحظة ليصب لنفسه كأساً جديدة واستطرد وقد اكتسب صوته نبرة عميقة: ـ أنا من جيل فيتنام... نحن الذين كشفنا خداع الحلم الأمريكي وفضحنا جرائم المؤسسة الأمريكية وحاربناها بضراوة... على أيدينا شهدت أمريكا في الستينات ثورة فكرية حقيقية، حلت قيم تقدمية بدلاً من أفكار الرأسمالية التقليدية. لكن بكل أسف، كل ذلك انتهى الآن!

ـ لماذا؟

هكذا سألت، فأجابت كارول:

ـ لأن النظام الرأسمالي استطاع أن يجدد نفسه ويستوعب العناصر المعارضة له... الشبان الثوريون الذين كانوا رافضين للنظام، صاروا الآن رجالاً بورجوازيين مترهلين في منتصف العمر، أقصى ما يسعون إليه صفقة ناجحة أو وظيفة بمرتب أعلى... انتهت الأفكار الثورية وصار كل مواطن أمريكي يحلم بالبيت والسيارة الحديثة وعطلة سنوية يقضيها في المكسيك.

ـ هل ينطبق هذا الكلام على الدكتور جراهام؟

ضحكت كارول وقالت:

ـ جون جراهام أمريكي من طراز نادر... إنه لا يهتم بالنقود إطلاقاً... ربما يكون الأستاذ الجامعي الوحيد في شيكاجو الذي لا يمتلك سيارة"(45).

ويبدو أن الكاتب معجب بثورة الشباب الأمريكي في الستينات من القرن الماضي، فهو يحرص على إيراد العديد من التفاصيل التي تتعلق بها، وكل ذلك من خلال شخصية جون جراهام الذي "**كان واحداً من الشباب الغاضب، المتمردين ضد حرب فيتنام، الذين أعلنوا رفضهم لكل شيء: الكنيسة والدولة والزواج والعمل والنظام الرأسمالي، معظمهم تركوا بيوتهم وأسرهم وأعمالهم ودراستهم، يقضون الليل في المناقشات السياسية وتدخين الماريجوانا والغناء وعزف الموسيقى وممارسة الحب وفي النهار يشعلون أتون المظاهرات ...في أغسطس عام 1968 اجتمع الحزب الديموقراطي في شيكاجو من أجل اختيار مرشحه الجديد لرئاسة الولايات المتحدة، فتظاهر عشرات الألوف من الشباب. وفي مشهد تاريخي نقلته الكاميرات إلى كل أنحاء العالم، قاموا بإنزال العلم الأمريكي ورفعوا بدلاً منه قميصاً ملطخاً بالدماء، ثم أحضروا خنزيراً كبيراً، لفوه في علم أمريكا وأجلسوه على منصة عالية وأعلنوا أنهم سينتخبونه كأفضل مرشح لرئاسة أمريكا!.. وتعاقبت كلمات المديح للمرشح الخنزير من المتظاهرين وسط عاصفة من الهتاف الساخر والصفير والتصفيق. كانت رسالتهم واضحة: إن مؤسسة الحكم نفسها فاسدة من أساسها مهما تغير الأشخاص. إن حكام أمريكا يرسلون أبناء الفقراء إلى الموت في فيتنام حتى تتضاعف أرباحهم بالملايين، على حين يعيش أبناؤهم حياة مرفهة بعيداً عن الخطر. إن الحلم الأمريكي وهم، سباق بلا نهاية لا يفوز فيه أحد، يندفع خلاله الأمريكيون إلى عمل شاق ومنافسة ضارية بلا رحمة من أجل الحصول على البيت والسيارة الفارهة والمقر الريفي... يقضون حياتهم في مطاردة السراب، ويكتشفون آخر العمر أنهم خدعوا وأن نتيجة السباق محسومة قبل أن يبدأ: حفنة من أصحاب الملايين يتحكمون في كل شيء ...نسبتهم إلى عدد السكان لم تزد إطلاقاً خلال الخمسين عاماً، على حين أن عدد الفقراء في زيادة مطردة. كان يوم انتخاب الخنزير تاريخياً بحق وقد وصلت الرسالة بقوة إلى الرأي العام، وبدأ ملايين الأمريكيين يفكرون أن هؤلاء الشبان ربما يكونون على حق... حدثت مواجهات عنيفة مع البوليس، تحولت الحدائق إلى ميادين قتال حقيقية، كانت الشرطة تضرب المتظاهرين بكل الطرق المتاحة وبمنتهى القسوة، بالهراوات الغليظة وخراطيم الماء والقنابل المسيلة للدموع والرصاص المطاطي، وكان الطلبة يدافعون عن أنفسهم بقذف الحجارة وعلب سبراي الشعر التي يشعلونها فتتحول في أيديهم إلى قنابل صغيرة... أصيب الكثيرون إصابات مميتة، حملت سيارات الإسعاف المئات،وتم القبض على مئات آخرين...**"(46).

*** أمريكا والمخدرات:**

يولي الكاتب أهمية خاصة لتفشي آفة المخدرات في الولايات المتحدة، فهي تلعب دوراً هاماً في حياة بعض شخصيات الرواية، حيث أنها، مثلاً، تسبب في تدمير حياة الدكتور رأفت ثابت الذي يفقد ابنته سارة بسبب إدمانها على المخدرات، بعد أن هجرت بيت والديها لتلتحق بصديقها الرسام البوهيمي جيف.

وقد غامر الدكتور رأفت ثابت، ذات ليلة، بالذهاب إلى بيت جيف في حي أوكلاند الأسود الفقير لرؤية ابنته، لكنه لم يتمالك نفسه عندما رآها تتعاطى المخدرات وتمارس الجنس بطريقة شاذة مع صديقها فبادر إلى ضربها، ولئن كان تصرفه هذا غير حضاري في عرف الأمريكيين، فإن تصرف جيف، إثر الحادثة، يبدو غير أخلاقي:

" ـ تعرضنا لاعتداء حقير!

ظلت صامتة وكأنها لم تسمعه، فاستطرد:

ـ لقد أسفر أبوك عن وجهه الهمجي... يريد أن يتحكم في حياة ابنته البالغة وكأنه مازال يعيش في الصحراء!

بدأت تبكي في صمت... مد يديه نحوها بالطبق الذي كان يحتوي على المخدر وهمس بنبرة مضطربة:

ـ اغسلي الطبق جيداً... يجب أن نتحرك بسرعة... سأخفي المخدر عند صديق في الشارع المجاور... وبعد ذلك نبلغ الشرطة.

ـ لن أبلغ الشرطة.

نظر إليها ملياً وقال:

ـ سارة... الأمر جد... يجب أن نبلغ عن أبيك قبل أن يبلغ عنا.

ـ لن يبلغ عنا.

ـ أنت فعلاً مستفزة... من أين لك بهذه الثقة؟

ـ لأنه أبي"(47).

وقد كان الدكتور رأفت ثابت متذبذباً بين تصرفين ممكنين في التعامل مع مشكلة ابنته، وبعد أن "...**قضى عدة أيام حتى استطاع أن يسيطر على أحزانه" ...قال لنفسه: "هناك طريقتان للتعامل مع هذه المأساة: إما أن أكون شرقياً متخلفاً فأتبرأ منها وألعنها... أو أتصرف كشخص متحضر فأساعدها حتى تجتاز محنتها**"(48).

وعلى هذا الأساس حزم أمره، وحاول إنقاذ ابنته، لكن سارة، في نهاية الأمر، تلقى حتفها بسبب جرعة مخدرات زائدة.

وللتأكيد على تفشي الآفة، فإن الكاتب يختار أن تكون الاختصاصية التي يستعين بها الدكتور رأفت ثابت في محاولة إنقاذ ابنته، قد تطوعت للعمل في مجال مكافحة الإدمان، لأنها، هي أيضاً، فقدت ابنها نتيجة للإدمان.

□□

محطات في رواية " عشق الشرق" لموسى العلي

عبد الكريم الناعم*

ممرّ ضروري

بداية أرى أنه من الضروري القول إنّ رواية " عشق الشرق" ليست رواية موسى العلي الأولى، فقد سبقتها رواية " أرض السهل" التي صدرت عام ،

1980، دون أن يتنبّه إليها أحد ، على الرغم من أهميّة أحداثها، فهي شاهدة على مرحلة التهيئة لثورة الثامن من آذار، وخاصة في المقطع العسكري ، لا بمعنى أنها تاريخ لتلك المرحلة، ولا بمعنى أنّ أحداثها متطابقة تماماً، بل بمعنى أنها قدّمت جزئيات من ذلك المقطع، كانت بمثابة الرصد، والإشارة إلى ما يمكن أن ينتج، أو أنه نتج، وعدم التنبّه لهذه الرواية ليس لأنها غير جديرة، بل لأنّ الاحتفاءات النقديّة، منذ أكثر من ثلاثين سنة في سورية هي ابنة الشلة، أو التكوكب الذي يدّعي أنه يستند إلى أرضية أيديولوجية، أو أنها تتشبّه بما هو أيديولوجي، وفي هذا النزوع الكثير من الانحياز الأعمى، والظلم الذي يطال كل من ليس مع هذه الشلة أو تلك!!

هنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ رواية" عشق الشرق" من حيث زمن الأحداث هو قبل أحداث رواية " أرض السهل"، فالرواية التي نحن بصددها هي بنت الزمن المتوغل عميقاً في تاريخ الظلم، والنهب، زمن الإقطاع وهو في ذروة نهبه للناس، وظلمهم، وإفقارهم، وإذلالهم، و.. حتى بواكير فجر

رآه معايشوه، وكاتب الرواية منهم، وراهن على أنه أوّل البشائر، أيام قيام الوحدة بين دمشق والقاهرة علم 1958، وثمة رواية ثالثة ما تزال مخطوطة بعنوان " رحلة العذاب"، وهي ، فيما وصلني منها وقرأته في حينه، وُلدت في السجن حيث كان الكاتب سجيناً سياسياً،

* شاعر وباحث من سورية.

إذن الروايات الثلاث تمتد على مدى واسع، وآفاقها جميعاً كانت المساحة الجغرافية والروحية التي عاش فيها المؤلف وأهله، وأجداده، وتلك مسألة، في النقد، لا تعني السلب ولا الإيجاب إلاّ بمقدار ما يتجسّد فيها الفنّ الروائي، أقول هذا دون أي إنكار لقيمة هذه الأحداث بدلالاتها التاريخية، والوجدانية، والأخلاقية، وتلك القيمة تُعتبر محرّضاً فعّالاً في عملية الوعي والانتماء، والانحياز، غير أنّ هذا على ما فيه من تاريخية، لا يتّخذ بعده الأدبي إلاّ من خلال أدبية العمل ،

العنوان

أتوقف قليلا عند العنوان، بما فيه من ملمح مفتاحي، فالعشق هنا ليس كما قد يوحي للوهلة الأولى، فهو ليس عشقاً بين رجل وامرأة، بل هو عشق الارتباط، ارتباط الراوي بتلك الأرض، والأرض ليست غير أهلها، فهي حين لا يكونون، ليست أكثر من سهول ووديان وجبال وأنهار، ولا تحمل نبض الحياة وأنسها إلاّ من خلال الإنسان، كما أنّ الإنسان من غير أرض/وطن ينتمي إليه قشة في مهبّ الريح، والتمسّك بالأرض/الوطن ، حتى حين تكون القسوة فوق حدود الاحتمال، هو (العشق) الذي تختزنه هذه الرواية، وهو، بكل قتامة، ما يدفع للمراهنة على الأمل، وعلى الانتظام في الصفوف التي تعد بشيء من الآمال المعقودة، ولقد كرّر المؤلف/ الراوي جملة عشق الشرق في أكثر من مكان من الرواية، مجاهراً بذلك العشق القائم على الانتماء، وأكتفي بالإشارة إلى موضعين:

جاء في الصفحة 124، في نهاية أحد الفصول / العناوين" سيزول تسخير النساء، وحفلات القصور.. ولن ترى بعد ذلك العيون الزرق تتلصص من الشرفات العالية على عطاءات الحقول الواسعة، سترحل إلى غير رجعة، وستبقي(هكذا) أنت

يا ضيعتي..علامة شامخة على مرّ العصور مهما تنكر لك الآخرون ..يا وطني..يا عشق الشرق"

ثمة تساؤل مشروع ما المقصود؟ أهو الشرق بمساحته المتداولة سياسياً، أم (الشرق) الجغرافي الذي تتحدث عنه الرواية ، والذي يحمل إفصاحاً ما بعده إفصاح أنه الشرق المعروف باسم (العلاه) الواقع شرقيّ مدينة حماه؟

أنا شخصياً أرجح الشرق/(العلاه)

الموضع الثاني هو آخر جملة جاءت في الرواية، ص 269 " تغيّرت الكثير من الأشياء، والمشاعر، ولكن مالم يتغيّر، وسيبقى مختزناً في صدري هو عشقي الأبدي، عشق الشرق"، وفي هذه الجملة شيء جوّانيّ على أنّ هذا العشق، بعمقه، بفرادته، هو علامة من العلامات التي تميّز الشرق كله، حتى الآن على الأقلّ.

ثمة عناوين فرعيّة عددها سبعة وعشرون عنواناً، وتلك العناوين مرتبطة، بشكل ما بمحور الأحداث، ولولا هذا لكان من الممكن أن يختار أرقاماً لها بدلاً من العنونة، وإصراره عليها يرجّح ما سبق ذكره.

هل مات المؤلف؟

طرحت بقوّة مسألة موت المؤلف في النقد الغربي، ونحن، مما لا يسرّ،أننا مازلنا تبعاً في النقد كما نحن في الاقتصاد والسياسة، ولن أدخل في مناقشة هذه المسألة، وسوف أعتبر أنني لا أعرف المؤلف، وسأنطلق من مربّع آخر هو أنّ المؤلف كثيراً ما اعتبر تجربته الحياتية، بما يحيط بها، منطلقاً ومسرحاً وشخوصاً، وهو كالرسام الذي يضع الخطوط الرئيسية، ومن ثم يفرد الألوان، والإضافات على القماشة، ويختار الألوان المساعدة على اكتمال اللوحة، وإبراز جمالياتها، ولذا فلن أفتح باب أنّ هذه الأحداث ، بشخوصها، وبالمسرح الذي جرت عليه، وبكثير من الدقائق والتفصيلات ..هي حياة المؤلف، وحياة عائلته، والمحيط الذي كانت فيه في تلك الأزمنة، وسأنظر إلى هذا الجانب على أنه المادة الأساس التي استند إليها، وسيبقى المهم في ذلك كيف تعامل أدبياً، وفنيّاً مع تلك المجريات الملتقطة من الواقع، مضافا إليها شيء من ملح الخيال وبهاراته، ولو شئت الدخول لوضعت أسماء بديلة، حقيقية، لاروائية، أعرف معظمها، وأخمّن تخميناً قريبا من الحقيقة فيما لا أعرف، وهذا يفضي بنا إلى سؤال آخر هو :

لماذا آثر المؤلف عدم ذكر الأسماء؟

هو لم يذكر اسم الروائي المشهور الذي قرأ روايته في السجن فوجد أنها تتشابه تشابها لافتاً مع ما كتبه، غير أنّ معرفة من حوله من رفاق السجن الذين اطلعوا على روايته قبل أن تصلهم رواية الكاتب المشهور تشهد ببراءته من أيّ اتّهام، كما أنه لم يذكر اسم المدينة التي كانت أمكنة تنقّل أهله في الرواية تابعة لها، وحين هاجروا باتجاه منطقة أخرى، وعانوا ما عانوا من شظف العيش الذي بلغ حدّ الجوع الحقيقي ، هذه المنطقة سمّاها الوادي الكبير ، والاسم يستدعي اسم فيلم سينمائي أو رواية لكاتب غربي يحمل هذا الاسم، والحزب الذي انتمى إليه، وكان معبّرا عن تطلعات الشرائح الاجتماعية الواسعة سماه (حزب الثورة) ولم يسمّه باسمه الحقيقي، وإذا كان اختيار تلك الأسماء لا يؤثر في البنية الفنية للرواية، غير أنه، كما أرى، ربما أفقدها الاسم الحقيقي المتجذر ، بما له من دلالات تاريخية، وبما له من صدقيّة، وبما يفتحه من آفاق لما يقترب من التأريخ، وبما يمكن طرحه من مقارنات ، ومقاربات،

هل أراد بذلك أنّ الأسماء ليست أكثر من رموز يمكن تعميمها، بمعنى أنّ هذه القرية أو تلك، في ذلك الزمن الجائر الصعب ، تمثّل الريف السوري كله الذي كان خاضعاً لسلطة الإقطاع، والعشيرة، والخرافة ، والتخلف؟

ربما كان هذا أو غيره، فمنطقة أحداث الرواية تنسحب على مساحة الريف في سورية، وثمة نموذج ، في كل قرية كان موجودا، رجل الدين (الشيخ سعدو) المستفيد من بعض ما يمنحه له (السيد) مالك القرية، فهو (السيد) وليس البيك، أو الآغا، والشيخ سعدو، بوظيفته الدينية، وبما له من حضور وتأثير وامتداد هو أحد أدوات(السيد)، هو رمز للسلطة الدينية ، ولمعظم رجال الدين الذين تحولوا في هذه البلاد إلى سلطة تفتي لصاحب السلطان بما يرضيه لقاء الحصول على مكاسب دنيوية لا علاقة لها بالآخرة،

المختار ، والوكيل، وكيل (السيد) الذي يستمدّ حضوره وبطشه من قوّة سيّده، وأداة التنفيذ البطاشة، وهو في هذه الرواية" أبو عبدو الجزّار"، ولعل المؤلف اختار له كنية (الجزّار) لتوحي لنا بما فيها من ذبح، وتقطيع، وإراقة دم، واعتداء، وظلم،

مهبول القرية (حسّون) الذي كان من رجال الله عند بعض أهل القرية، وكان النسوة يرسلن خلفه ليلمس هذا المريض أو ذاك،طلباً للبركة والشفاء، هذا المهبول الذي قيّده رجال (السيد) وظلوا يجلدونه، وهو يعوي ويخور من الألم حتى روّضوه، فإذا هو بعد ذلك الجلد يشدّ إلى حبل (الزّاوية) التي تنضح الماء من البئر، أي أنه استُخدم مكان حيوان كان يقوم بتلك المهمة، وكان مآله أن سقط في البئر،

هذه الشخوص النمطيّة كانت جزءا أساسيا في مجتمع تلك القرية/ القرى التي تنقّلوا فيها من مكان إلى آخر ، بحثا عن موافقة (سيّد) يرضى أن يعملوا في أرضه فلاحين، يستطيع أن يطردهم من (بيوته) التي أشادوها هم، في أيّ فصل شاء، ليقعوا في مأزق استرضاء سيد آخر من الفصيلة ذاتها يرضى بأن يكونوا في جملة فلاّحيه، وهذا يقودنا إلى **مسرح الأحداث**، والخشبة هنا ، على توحّدها، تُقسم إلى قسمين : **الأرض، والناس،**

على مستوى الأرض ، جغرافيا هي منطقة تقع على تخوم البادية، بيوتها مبنية من الطين على شكل قباب، هذا النموذج الذي اختفى ، وبقيت قرية " الشيخ هلال" التابعة لمنطقة سلمية شاهداً عليه، أمّا على المستوى الروحي فهي الأرض العربية، بل أرض الإنسان حيث حلّ وقد أحاق به الفقر والجهل والمرض، وقد نقلت لنا الرواية تفاصيل دقيقة عن حياة الناس ، في أرض الرواية، العلاقات الاجتماعية، الواقع الثقافي الديني ، العادات والتقاليد، من التداوي بالنذور، وبالمزارات، والتمائم، إلى المناداة على البعيدين بجرار الملح ليرجعوا، إلى رحلتي البدو باتجاه المعمورة في الصيف، والعودة إلى البادية في رحلة (التشاريق)، إلى جني المحصول الذي يتحوّل إلى تظاهرة من التآلف ، إلى الحساب الذي لابدّ من سداده للسيد، ذلك الحساب الذي لا تُغلق دفاتره، بسبب الطريقة الشيطانية التي يعتمدها السيد/ الإقطاعي ليظل الجميع ينوؤون تحت أثقال أحمال الدين، مرتهنين عبيداً أجراء، وحتى إذا جادت السماء بأمطارها، وبدت علامات أنهم قد يفون ديونهم فإنّ الطاغية، يأمر أزلامه بحرق البيادر ليظل الجميع مكسوري الظهر والروح، ولقدأجمل الكاتب ذلك منذ البداية في ص (17)

في منطقة ممتدة من جبال البلعاس شرقاً إلى سفوح جبال السمّاق غرباً، آلاف الأفدنة تخضع لقسوة الطبيعة ، بشمسها المحرقة وشحة أمطارها، ولجبروت الإقطاع ، فلا ملجأ للفلاح في معاشه وقوته، ولا أمل له إلا بما تجود به السماء من غيث قليل، وبما يتركه الإقطاع لضرورة البقاء من أجل استمرار الاستلاب، معاش لا يرضي معدة، ولا يؤمّن قلباً، وبعد أن تسفع المواسم رياح جشع السادة يبقى " زغب الحواصل لا ماء ولا شجر."

منذ البداية يُجمل المؤلف الصورة، والوضع، وقد يكون هذا من الناحية الفنية مما يصنّف في خانة السلب، لأنه يؤثّر في التشويق بالنسبة للقارئ، غير أنه تدارك الكثير من خلال رصد الأحداث وتفصيلاتها، ومن خلال شحنها بما يثير، ويجذب، ويدفع بالقارئ للمتابعة، إذ ثمة أحداث **ذروة.**

ومن تلك الأحداث الجموع التي جمعتها (مريم) لإشعال نار الفتنة بين فريقين في القرية، أحدهما الفريق الذي هي منه، والفريق الثاني أهل (سليمان) الراوي ، وتلك النوعية من النساء حين توجد فهي تتمتّع بقوّة الشخصية، والدهاء،وتبلغ ذروة من الإحكام والرّبط والتعبئة درجة توحي لمن يدقّق وكأنّ روح الكاهنة الكبرى قد استيقظت فيها، دون أن تعرف شيئاً عنها، فهي تسعى لاسترداد مافاتها بعد طول هجوع،

ومن تلك الأحداث الحريق الذي اندلع في ثياب سليمان ، ومشهد الأم وقد احتضنت ابنها وبدأت تتدحرج به،وما نتج في الحريق من آثار تشويهية، وتحوّل الأم إلى طبيب جريء، فقد استخدمت كل المعارف الشعبية التي وعتها ، بعد أن باعت بعض ما يباع، وأخذت ابنها إلى الطبيب في المدينة الذي أبلغها بضرورة بتر يده ،الطبيب في عرف أبناء الريف، آنذاك كان من صنف أبناء الحكومة، ولذا عمدت إلى مغافلته، وحملت ابنها وفرّت هاربة،.. تحوّلت إلى طبيب، لا تستطيع احتمال أن يكون ابنها مشوّها أكتع، كشطت الجلد المتيبّس بالسكين، أعادت فتح مابين الأصابع بحسب التخمين، لفّت ما

يجب لفه بالقماش المبلّل بالزيت، استخدمت نبات (فطرة الأرض)، أنقذت ابنها، وخلصته من عاهة كانت سترافقه مدى الحياة، وأنا لست أدري ماإذا كانت تلك المواد قد كانت سبب شفائه، أم أنّ طاقة الأم العالية ، قد تسللت إلى روح سليمان الذي كان متعلّقا تعلّقا مدهشا بأمه، هو الذي فقد أباه باكراً، هو الذي حين وُلد وُلد وذؤابته مقلوبةٌ ، وظلّت عصيةً على كل تسريح، وكانت سبب تخوّف أبيه من أنها علامةً قد لا تبشّر بفألٍ طيّب،

من تلك الأحداث ما أصاب كلبي (إسماعيل) : رصاص وبارود، حين شاهدا الدماء تسيل من أنف من ربّاهما، ورعاهما، وأحد رجال الجندرمة/ الترك/ الشرطة يدمي وجهه ضرباً، فقفزا عليه، وطرحاه أرضاً، وكشّرا عن أنيابهما، ينتظران الأمر بالإجهاز عليه، فنال ذلك (الجندرمة) من الخوف ماجعله يبلّل سرواله ، وكان رصد قتله للكلبين اللذين رفضا إطاعة أمر صاحبيهما بالانصراف خوفاً عليه، والجندرمة مازال يرتجف رعبا بعد أن شاهد الموت يطلّ من شدقي الكلبين.. كان ذلك ذروة حدثية، تعبيرية، على درجة عالية من إثارة توتّر القارئ،

ومن ذلك وصفه لحريق البيادر الذي أوقد شرارته أحد رجال (السيد)، وذلك الصراع بين النار التي تأكل المحصول الذي كان وفيرا ذلك العام، فتمّ التخطيط لإيقاد النار فيه لكي لا يتمكن أحد من الفلاحين من وفاء ديونه، مما قد ينتج منه رحيل البعض إلى مكان آخر، كان الصراع محتدما بين النار والأجساد البشرية والأدوات البسيطة المتوفّرة،

بعض تلك الأحداث تأريخي بحقّ، وبعضها الآخر جرى رصده وكأنه تعبير عن الحنين الرومانسي المجمّل لأزمنة نتعلّق بها.

ثمة أحداث عديدة، وفيها كلها كان الفلاحون رجلاً واحداً في تلقّي الظلم، والخوف، والتهديد، وكان (السيد) واحداً، ظلّ بعيداً، لانعرف شيئاً عنه، فهو كالقدَر الظالم يأتي من خلف تلك المسافات، ولقد توفّرت للمؤلف الأدوات اللازمة لإكمال رسم تلك اللوحة، فهو **شديد الملاحظة دقيقها**، يحمل **حساسية** فنية عالية، ترتفع درجة **التوتّر** عنده لتبلغ قمماً شامخة، وهذا لا يمكن تجسيده إلا من خلال امتلاك ناصية **اللغة** ، فهو حين يصف بيت القرية في ذلك الزمن ، والذي لا يدخله النور يقول: **" لا بد لك من الانتظار قليلاً عند الدخول لتكتشف المساواة المطلقة، فأنت مضطر لمطابقة عينيك لتستطيع رؤية الموجودات بالداخل،سواء أكان ذلك في وضح النهار أو تحت أشعة السراج الشاحبة المتراقصة، كأنها تعيش النزع الأخير منذ ولادتها.."**ص 116 ، فهو ، عدا عن الوصف الذي يقدّمه يوحي بأن لا فرق بين ليل ونهار ، في تلك البيوت من حيث دخول النور، كما يشير إلى أنّ الولادة هناك هي ذبالة النزع، فالحياة منذ الصرخة الأولى هي إيذان بالنزع، في حدود ما كانوا يعانون، ولقد ذهبت به حساسيته إلى رصد الزمن، والعادات، والتقاليد، بما فيها من نمنمات، وهذه الحساسية ظلّت ترافقه حتى في وصفه للطبيعة، فهو يدقّق في الجزئيات، ومن كانت تلك حساسيته فلسوف يضرب بعيداً في الاستقصاء، والمغامرة المنطلقة من عوالم الحلم المشروع، يقول في ص 69 **" أوراق الأشجار تتساقط، طيور السنونو ترتحل، لكن الربيع الذي انقضى يعود، وتعود طيور السنونو السعيدة، فإمّا لمح الأطفال أول طير منها هرعوا يقلبون الحجارة ليقرؤوا غدهم في الشعرة البيضاء أو السوداء تحت الحجارة!! فإن وجدوا البيضاء استبشروا واستراحوا، وإن لم، واصلوا البحث رافضين أن يكون حظهم شعرة سوداء لعينة"**، نلاحظ دقة السرد،وكيف يرفضون أقدارهم السوداء التي تظهر لهم في أعشاش الطيور، ربما لأنه الرفض الوحيد المتاح لهم، وهو تعبير عن النزوع إلى رفض كل العوالم السوداء في حياتهم، هذه الحساسية التي تقترب من حساسية الشعر في العديد مما نقرؤه في هذه الرواية، يمكن أن نطلّ إطلالة خاطفة على بعض عوالمها في الصفحة 83 حيث يقول: **"كانت النواعير ترفع ماء النهر إلى سواقٍ مرتفعة على جدران إلى مسافات طويلة ، لقد نبهني (مشهور) إلى عدم الاقتراب من الناعورة لأنها تأكل الصبيان، ويسكن في جوفها عفريت يئنّ إلى الأبد . دهشت لمنظر النواعير وفرحت بقدر مالقني حزن عميق غامض كالغيب .. لم أتبيّن كنهه"**، هذا الحزن العميق الغامض كالغيب لا يشعر به إلاّ ذوو الحساسيات العالية، والذين تظلّ أعماقهم في حالة من التوقّد، والتوتّر ، وتلك حالة تحتاج ترجمتها لامتلاك أعنّة اللغة، وموسى العلي يبسط في مدى القراءة **لغة راقية وافية بالغرض** ، تمتد على المساحات التي تحتاج إلى رقيّ في التعبير لإيصال المعنى، أو الحال، وسأتوقف قليلاً عند هذه اللقطة التي تصف افتراق الفلاحين حين يُضطرّون، وهم أبداً على اضطرار، يقول في ص 141**" يتوادع المهاجرون وكل فراق يغتسل بالدموع، يتبادلون القبل الصادقة والنظرات القلقة الحيرى التي تحمل ما في الكون من حسرة وألم ولوعة، وتذوب بكاء صادقاً عميقاً،فترى الدموع تجري تصيب الأطفال بالعدوى فيجهشون دون أن يعرفوا سبباً لبكائهم..."**، ولقد تحوّلت جمالية الوصف إلى شغل فراغ الحدث المتخيّل، أو المقترَح، فكانت هي بديله الممكن،وكانت **الطبيعة** أفقاً، ومعادلاً، وطاقة للتعبير، فهي موجودة في جرادتها، وبؤسها، ومحلها، كما في خضرتها ، ونعيمها، وإقبالها، ولقد عاش الحالتين، في تلك المناطق الشرقية الجرداء، وفي المناطق الجبلية المحتشدة بالشجر، غير أن الحالتين كانتا على بساط الفقر الذي إذا ذهب إلى بلد

قال له الكفر خذني معك ، على حدّ تعبير الإمام عليّ ع ، كانت الطبيعة مَعينه، ولها من حيوية الحضور ما للأشخاص الذين يدبّون فوقها ، وفيها،

لنأخذ هذا المقطع من الصفحة 74 **" كنت أحب هذه العودة، أحبّ رائحة هذا الركب المنهك، عرق الفلاح ممزوجاً برائحة رواحله الغامضة،يطغى عليها أريج تراب الحقل منبعثاً من الأوحال الملتصقة على الأرجل والقوادم، والمعلّق على أطراف حربة المحراث المشرعة في الهواء الطلق، بعد أن أحيت الأرض طوال النهار كأنها تعلن عن راحتها بعد انتصارها بإطلاق عبيرها في كل الأجواء"،**

ويقول في ص 195 **"... اختارت البلابل والشحارير الأفنان لتنتقل من غصن إلى آخر، متحفّزة، مغرّدة، بين الوادي والسفح، تحاكيها طيور أخرى مختلفة اللون والحجم، كلّ يعزف على أوتار حنجرته في جوقة تلك الطبيعة الساحرة، المميّزة بأشجار السنديان والبلوط، المتسامقة حتى الذرى حيناً، وأخر تتطامن وتتشابك متكاثفة ، مشكّلة دغلاً يصعب على الناظر أن يكتشف مجاهله، تحيط به أشجار من البطم، والسّدري المزخرفة بورد أشجار الدّفلة، حيث تفاجئك السناجيب قافزة فوق رأسك على جذوع الأشجار المتشابكة فوق تلك الدروب الجبلية، كأنك سائر في شعاب الجنّة، لاعين تملّ ، ولا نفس تتعب"**

الطبيعة، سواء أكانت في الأرض المتاخمة للبادية، أم تلك الجبلية، هي ذات حضور مميّز ، في السطح والعمق، وهو يتكلّم عنها، وعن الذين درجوا فوقها، من الذين يعملون لاالذين ينهبون تعب العاملين، يتكلم عنهم بكثير من الحب، فالظلم حين يطالنا لا يعني أننا فقدنا القدرة على الحب، بل ما يحدث هو العكس، لأنّ الناس يتّجهون، أنذاك إلى تبديد القتام، والقهر ، والظلم، بمزيد من الصدق في التعامل، ويتفتّنون مكارم الأخلاق لتظلّهم من تلك الهواجر ،

الرواية تنحاز انحيازا مطلقا ، حقّانيًا للفقراء، ومن خلال الهجرة التي اضطرّ إليها أهل (سليمان) الراوي، لا يخجل الراوي من ذكر حالة الفقر الشنيع التي كانوا عليها، وعانوها، وهذا كان حافزهم لتجاوز تلك الأرض المحروقة، فانتشلوا أنفسهم بالصبر ، والمثابرة، فرغم كل هذا الضيق الخانق أرسلوا أبناءهم للتعلّم في المدينة، فجمع الأبناء بين التعلّم والانتساب لحزب (الثورة)، وكانت التضحيات كبيرة وغالية، ومنذ البداية ميّزت عين (سليمان) ذلك الفرق في تنظيم حزب الثورة بين أبناء الفقراء والأغنياء، أو الذين اغتنوا بعد أن تعرّف الناس زراعة القطن ، في ذلك الزمن، وتُختم الرواية بذهاب سليمان إلى الكلية العسكرية، بطلب من قيادة الحزب،

بعد هذا الكلام لا بد من التوقف عند مارأيت أنه مما تمكن المراجعة فيه:

1ـ ثمة أخطاء في اللغة قليلة ، أذكرها لأنّ من يمتلك قدرة الارتفاع في صياغة الجملة، أفترض أنه لايليق بكتابته هنات صغيرة ، فقد أتت بعض الجمل مطابقة للغة (أكلوني البراغيث) التي يشكو الكاتب منها، فوقع فيها، كقوله في ص 108"... بينما يمكثن ربات البيوت ، وكجملة اشتاق الشيء بدلاً من اشتاق إليه، وكتابته مفردة (النشاز) بالذال بدلاً من (الزين)، واستخدام (أم) بين شيئين من جنس واحد، ففي ذكره للقطار يقول:" كنت أظن أنّ ركاب القطار هم رجال الوفد ، أو رجال حيدر باشا (أم) من الإنكليز والفرنسيين، و(أم) لا تستخدم هنا، بل (أو) ، و(أم) كما هو معروف تستخدم بين ضدين، كالقول

مثلا، سواء أكنت حاضراً (أم) غائباً،

وثمّة إطلاق صفة لونيّة جعلتني أرجع إلى (المنجد) للتأكد ممّا أعرفه، فقد قال في وصفه للنجوم "... بعضها ساطعة طاغية ببريقها الزبرجدي"، والذي أعرفه يتطابق مع ما جاء في المنجد الذي يقول " الزبرجد حجر كريم يشبه الزمرّد ، أشهره الأخضر"، و" الزمرّد حجر كريم شفّاف شديد الخضرة"، فهل ثمة علاقة لونيّة بين لون النجوم والخضرة المشار إليها، أظنّ أنّ ثمة التباساً قد وقع فيه الكاتب،

كلّ هذا الكلام أتمنّى أن يشكل حافزا لقراءة الرواية،فهو مجموعة أضغاث جمعتها، ونسّقتها، لإيفائها حقّها، وأرجو أن أكون قد نجحت في ذلك، ولأحرّض على قراءتها...

(الابتسام في الأيام الصعبة) لفاضل السباعي (سخرية الإلماح والغمزة الناعمة والأناقة)

نجيب كيالي*

تهدف هذه القراءة إلى استكشاف طراز مختلف من السخرية شقّتْ عنه هذه المجموعة القصصية الصادرة منذ سنوات عدة.

وقد يكون الحديث عن السخرية عند كاتب كالسباعي عرفَهُ الناسُ بجديةِ الموضوعات وأناقةِ الأسلوب أمراً غريباً، ذلك أن السخرية اقترنتْ في الأذهان بحالات من الهجاء والهزل تفارق الجديةَ موضوعاً، وتبتعد أسلوباً عن الرصانة بما تستعمله من الألفاظ والعبارات الشعبية ذات الطابع المرح الضاحك.

إلا أن فاضل السباعي مارس السخرية في مجموعته هذه بطريقة خاصة، احترتُ قليلاً في تسميتها.. هل أدعوها مثلاً: السخرية الراقية؟ أم سخرية الأذكياء؟ أم السخرية المختلفة؟ لكنني اخترتُ: (سخرية الإلماح)، لأن هذه التسمية الأخيرة- فضلاً عن ملاءمتها أسلوبَ السخرية القائمَ في القصص- لا تحمل حُكمَ قيمة، ولا توحي بالمفاضلة بين السخرية الموجودة في هذا الكتاب وبين أنماط السخرية المعروفة.

أعتقد بدايةً أن عنوان المجموعة يقدِّم عتبةً مفتاحية أولى لمسار الكتاب كلّه أو لأغلب ما جاء فيه من قصص، فالناس في الأيام الصعبة يتألّمون وقد يبكون، لكنه يضع الابتسامَ مكان البكاء أو مكان التألم. تبديل المواقف هذا يفتح أمام القارئ طريقاً مختلفاً.

أسس السخرية الإلماحية:

١- مداعبة العقل والإلماح في عمق النص إلى أمر خطير: فالقاص يتجه بسخرياته إلى منابع الوجع والخلل في حياة الناس.. يحاول بدبابيسه أن يوقظ عقولنا ويُنبِّه جُملتنا العصبيةَ النائمة أو شبه النائمة أو المستكينة أمام الآفات الشائعة اجتماعياً أو إدارياً أو سياسياً، وعندما نصحو يتسع أثرُ الوخزة التي قام بها القاص، فإذا بنا نندفع إلى المرآة لنرى أحوالنا المُشقلبة وشكلَ حياتنا الكاريكاتوريَّ العجيب!

تضعنا قصةَ(لعبة الأرقام المتوافقة) داخل حالة يستطيل لها الوجه من الدهشة، ويرتفع الحاجبان إلى منتصف الجبين، فالجامعة تهدي إلى وفد تركي زائر نسختين من كتاب(تاريخ حلب) تعبيراً عن موقف قومي.

يجري الأمر بالإهداء شفوياً من رئيس الجامعة، ولأن الكتاب ليس من المطبوعات

* باحث من سورية.

الجامعية تذهب لجنة الشراء، فتقتنيه من مكتبة في السوق، ويتكاسل الموظف المهمل أحمد المقدادي في استكمال الإجراء القانوي لعملية الشراء.

عند شروع الموظف باستكمال الإجراء بعد مضي خمسة أعوام على الحكاية يبدأ خيط المشكلة الصغيرة بالتعقد والشربكة، فالجامعة تنشغل بذلك أكثر من تسعة أشهر ما بين رئيسها، ومدير الدراسات المالية، ثم وزارة التعليم العالي، ووزارة المالية، ثم وكيل الجامعة علماً بأن قيمة النسختين معاً هي عشر ليرات سورية فقط!

هكذا نعايش في الأحداث السابقة نموذجاً لقضية الروتين، وهي من أسوأ مشكلاتنا الإدارية، وقد ظهر الروتين في القصة جلطة قاتلة في الدورة الدموية للعمل، وبعبعاً جعلَ من الحبة قبة! فوكيل الجامعة يقوم بإحالة الموضوع إلى التفتيش، والتفتيش يرى تسريحَ المقدادي! ويوصي المفتشان في تقريرهما المؤلف من ثلاث وعشرين صفحة بأن تطالب الجامعة رئيسها السابق الذي صار مدرساً في الجزائر بمبلغ عشر ليرات ثمناً للنسختين!!

أما الإلماح الخطير أو المؤلم في هذه القصة فخلاصته: إنّ مركز التجديد في المجتمع- وهو الجامعة- معطوب كغيره بأسخف حالات الروتين فمن أين ننتظر الخلاص؟!

وثمة إلماح آخر إلى توافق الأرقام، فالمقدادي بدأ بعد انقضاء سنوات خمس بالضبط باستكمال إجرائه. هل كان ذلك محض مصادفة؟ أم كان في عقله الباطن يلاعب الجامعة لعبة الأرقام المتوافقة؟ ولماذا يلاعبها؟ أليكشف هشاشة نظامها؟ أم ليتخلص من رتابة عمله؟

٢- قد يتظاهر الكاتب بالجدية مع تحريض القارئ على اكتشاف ما وراءها: إنها عملية مخاتلة، فالحالة الظاهرة ليست مقصودة، وإنما المقصود المضمر فيها من الدعابة أو السُّخر أو الملاطفة، وهذا يجعل النصّ كله ينحو منحىً كنائياً، ويجد المتلقي نفسه في بوابة بين عالمين، وعليه أن يعبر البوابة ليظفر بسر النص أو بروحه الحقيقية. في قصة(الأزرار المقطوعة) يسافر رجل إلى باريس، وهناك يعاني انقطاع أزراره وصعوبة إصلاحها وهو بعيد عن زوجته، فيستعين لذلك بصديقتيه العربيتين (زاي وعين)، كما سمّاهما، ثم بتلميذته الفرنسية(مارتين).

تشعرنا القصة أول الأمر بجانب من مشاكل الغربة، ولا سيما أنها مصوغة بأسلوب رزين تمازجه بعضُ العبارات الشعبية، لكنّ موجة حلوة من الشك تلفّنا عندما نلاحظ كثرة انقطاع الأزرار بصورة غير عادية لدى الرجل، إضافة إلى تعليقات صديقتيه المتعجبتين أيضاً من هذه الكثرة، وفي ختام القصة يفاجئنا صاحبُ الأزرار بجملة مثيرة تعزز شكوكنا: (أم أني كنتُ أتعمد تقطيعها وأنا لا أدري؟)

هنا نجد أن علينا أن نترك سطحَ النص، ونغوصَ إلى ما تحته لنكتشفه من جديد أو لنقرأه قراءةً مرحة، فالزر صار عند بطل القصة مفتاحاً لمداعبة الأنثى والجلوس إليها، والاستئناس بها، وهذا الزر- رغم صغره- نجح في ذلك. إنه دور لطيف شيق مدهش لا بد من توضيحه.. كان الزر المقطوع يتيح لصاحبه مبرراً للإكثار من لقاء صديقتيه وتلميذته، وأثناء اللقاء يتيح فرصةً لمحادثة مرحة كيف انقطع الزر أو الأزرار، ويدفع الإناثَ للتعجب والضحك والاحتجاج، ولا ننسى أن الزر يصلح ليلعب دوراً رامزاً في علاقة الرجل والمرأة، فهو ذو دلالة مزدوجة.. إنه وسيلة حجب عندما يجمع طرفيْ الرداء، وهو وسيلة كشف ودخول إلى عالم الجسد ورغباته عندما يبتعد عن الطرف الآخر من الرداء.

وإذا سألنا أين السخرية في هذه القصة بعد أن كشف لنا باطنُها عن ظل خفيف؟ كان الجواب: لعلها تكمن في غمزات الكاتب وتلميحاته إلى مكر الرجل الذي يتفنن به أحياناً لتوثيق علاقته بالأنثى، وكأنه يقول: ليست النساء وحدهن من يفعلن ذلك! علماً بأن بطل القصة المغترب لم يقمْ رابطةً غرامية بأيٍّ من إناثه الثلاث، لكنّ هدفه- فيما أظن- كان التواصلَ مع الأنوثة تواصلاً راقياً والاستمتاعَ بلطفها وبهائها ودفئها.

٣- ترسم هذه السخرية ابتساماً نفسياً يصل إلى الشفتين، وقلما يبلغ الضحكَ والقهقهة: هذا الأمر مرتبط بنوع السخرية الذي نتحدث عنه، وهو قائم- كما سبقت الإشارة- على مداعبة العقل أولاً، والعقل في آلية عمله واستجابته مختلف عن الغرائز التي تستجيب استجاباتٍ سريعةً لما هو مكشوف وصارخ وحاد وعياني.

كان السباعي في قصص مجموعته هذه يضع بعضَ مفارقاته في قمصان كبراعم الزهر، وعلى عقل القارئ أن يفتح تلك القمصان ليرى محتوياتها، أو يباعدُ قليلاً بين طرفيْ المفارقة تاركاً لقارئه أن يدرك علاقة التنافر بين الأمرين المتباعدين.

حين يدرك العقل الإلماحة الذكية المرحة ينتشي نشوة هادئة ترسم ابتسامة هلالية على الفم، لكن الابتسامة وإن كانت في قاموس الفرح أدنى من الضحك، إلا أنها في هذه الطريقة من طرائق السخرية قد تكون أعمقَ أثراً، وأكثرَ ديمومةً في مسارب النفس.

نرى مثالاً واضحاً لهذه الحالة في قصة(المجاري)، فزاهي الموظف الصغير في مؤسسة(الإنشاءات البديعة) يعلو نجمه ويشعشع بعد

أن يقوم بـ إصلاح المجاري في مبنى المؤسسة بطريقة مبتكرة! يندهش رئيسه من براعته، فيأخذه إلى كل من رئيس القسم، ثم المشرف العام ليحدثهما عما قام به، والمشرف يطلب منه أن يكتب تقريراً بهذا الخصوص ليوجهوا له ثناءً رسمياً، كما أنهم من يومها يكلفونه بمراقبة مجاري المؤسسة.

في الليل يأخذ حمّاماً ساخناً ليطهّر جسمه مما علق به من أوساخ، ثم ينام، فيرى نفسه في الحلم ساهراً على أمر المجاري يزرع شطآنها أشجار حور وورداً وياسميناً وخياراً وفقوساً وبطيخاً أحمر!

ثمة مفارقتان تبعثان الابتسامَ المُرّ بعد إدراكهما:

الأولى: علوُّ نجم زاهي إثرَ نجاحه في إصلاح المجاري! أيُّ علو هذا؟ أهو علو حقاً؟ أم نكبة جديدة في حياة زاهي الملقب بـ(أبي الحظوظ السود)؟

الثانية: حُلمُ زاهي بأنه يزرع نباتات مختلفة على شطآن تلك المجاري، وكأنها صارت بستاناً خصيباً! أليس عجيباً هذا الحلم ومُطعّماً هو الآخر على نكبة حياتية وحظ جديد أسود؟

٤- قد يقترب الكاتب بين آن وآخر من لعبة الألفاظ المضحكة، لكنه لا يوغل فيها: هذا الاقتراب ليس افتعالاً، ولا فخاً لإيقاع القارئ في جاذبية النص، لكنه إفراز طبيعي من إفرازات قصة ساخرة. صحيح أن طابعها مختلف، لكنّ السخرية لا بد أن تغمس أوردتها في ينابيع البسمة والمرح.

كانت السخرية بالألفاظ تظهر في موضعين غالباً:

أ- منطوق شخصية لها ظرف خاص عند الكلام كـ(مارتين) الفرنسية، وهي حين تتحدث بالعربية تظهر لكنتها، تقول مثلاً: (زوجي دخل الأجرة لَيأمل). تقصد: (دخل الحجرة ليعمل).

ب- نعت يطلقه الناس على صاحب حال غريبة كحالة(عبدو عوّاش) الذي جمع بين العمل الوظيفي وبيع البطيخ، وقام بغش رفاقه، فأطلقوا عليه لقب: (مسيو بطيخ).

٥- هي سخرية يصنعها النص، وليست سخرية تصنع النص: فالكاتب يرسم رسماً قصصياً الحالة التي تستحق السخرية من دون أن يقوم هو بهجائها. إنه يكشف بأمانة للقارئ مواضع المفارقة والتناقض والهشاشة والممارسات العجيبة في سلوك البشر، وللقارئ أن يتفاعل معها بطريقته.

في قصة (قصيدة غزل للريح) يزغرد قلب الشاعر (فائق خُفّ الجمل) فرَحاً عندما تطلب الفتاة الجميلة(هبة) مقابلته. إنه قبيح الشكل، محروم من النساء، وفي الطريق وهما معاً يرتفع منسوب الفرح في قلبه إذ تحدّثه عن إعجابها بشعره طالبة منه أن يزورها في بيتها غداً لتريه دفترَ أشعارها!

في يوم اللقاء تنفجر المفاجأة ليظهر له أنها راهنتْ زميلاتها في شلة البنات التافهات على أنها تستطيع أن تأتي إلى بيتها بشاعر وقور وتلعب به!!

٦- أناقة العرض واللغة: لعل أهم ما يميز سخرية السباعي أنها سخرية أنيقة غير جارحة، لا تتعامل مع الابتذال اللفظي، ولا تتعدى حدود التهذيب، وإذا كان المتأنقون يبتعدون عن أعماق الحياة ويكتفون بملامسة سطوحها، فمن خصوصية السباعي أنه يغوص في جوانب عميقة من حياة الناس، حارّة، مملوءة بالقهر والاستلاب، لكنه يمنحها بأسلوبه أناقة التناول وجمالَ اللغة وسموّ الفن.

خاتمة:

قد لا تدخل جميع قصص المجموعة دخولاً تاماً تحت هذا النوع من السخرية الذي سميّته: (سخرية الإلحاح والغمزة الناعمة)، فبعض القصص مالَ إلى المبالغة والهجاء المتهكم المكشوف، كما في قصة(غش الأصحاب) حيث يبيع عبدو عوّاش لأصحابه بطيخاً عديم الحلاوة وبكميات كبيرة فلا يعرفون كيف يتخلصون من البطيخ!

ورغم ذلك تبقى القصص المتصفة بقدر من الهجاء وشيء من المبالغة مختلفة قليلاً عما عرفناه من أساليب السخرية، فالكاتب- مع صفتيها السابقتين- يقدّم فناً عالياً، كما أنه في الحالة المكشوفة يُضمِرُ غمزاتٍ ناعمة تخِزُ العقل، ففي قصة (غش الأصحاب) مثلاً نعثر على هذا الإضمار: ها هو الحلو لم يعد حلواً في مجتمعنا، والصديق صار يأتي لا بالفرج بل بالضيق. فما العمل؟!

رواية "القمقم والجنّيّ"

لـ: محمّد أبو معتوق
انفتاحُ التآويل على بعضها..

هيثم حسين*

"في طفولته تعلّم أن يخاف أمّه، وفي مراهقته تعوّد أن يخاف الله، وفي شبابه صار يخاف الحكومة، وعندما صار كائناً حكوميّاً، بدأ يحسّ بالخوف من نفسه، ثمّ تتالت عليه المخاوف فصار يخاف الناس".. لعلّ هذه المقولة تختصر تاريخ الشخصيّة الرئيسة في رواية "القمقم والجنّي" لمحمّد أبو معتوق..

فهل يمكن أن يُختصر الإنسان في الخوف، أو أن يغدو تاريخ المرء عبارة عن سلسلة لا تنتهي من المخاوف، ينتقل به خوف يستبدّ بكيانه كلّه، إلى خوف آخر يتلبّسه من دون أن يزايله أبداً، حيث يغدو الخوف خوافاً مرضيّاً لا شفاء منه، إذ يتعاظم عند الممسوس به يوماً بيوم، فلا يعود بقادر على القيام بأيّ عمل، لأنّ الرُهاب الذي يعشّش في داخله، يمنعه من أدائه، فيكون نهباً للمشاعر التي تبدأ تتآكله، تتناهبه المشاعر التي تتنقل بين مفردات ومعاني الخوف سارحة مارحة، من الريبة إلى التوجّس إلى الارتباك إلى الخشية، إلى الخوف المزمن، فالخُواف المداوم..

هكذا يصوّر الروائي السوري محمّد أبو معتوق في روايته "القمقم والجنّيّ".. "التي ترشّحت ضمن لائحة الـ ١٦ للبوكر العربيّة، هذه الرواية التي صدرت ضمن منشورات "الكوكب ـ رياض الريّس" تقع في ٣٨٠ صفحة من القطع الوسط"... حالات كثيرة متعدّدة، ضمن المكان المنفتح على غيره والمنغلق على نفسه، حيث تكون الخلفيّة المكانيّة هي مدينة حلب وحاراتها الشعبيّة، أمّا الزمن الروائيّ فيكون ممتدّاً لأكثر من نصف قرن، أي بعد الاستقلال وحتّى تاريخه، وفي المتن تكون السيَر والحيوات هي المقدّمة على طبق من ألم، من خوف، من تأمّل، من جنون، من جهل... ومن الحياة نفسها، بكلّ ما فيها من دموع وابتسامات، من استلهامات واستيهامات..

الرواية بحسب تعريف الناشر لها، "تحكي عبر بطليها الرئيسين حميدة الهلالي وزوجها حميد السيوفي وشخصيّات أخرى قصة الرجل والمرأة الشرقيين وعلاقتهما الحميمة وعناصر الحصار الصارم الذي تفرضه العادات الاجتماعية والسنة السوء وما يسببه ذلك من كبت أو إسراف في العلاقات الجنسية".. تتشابك خيوط الرواية عبر مجموعة شخصيّات رئيسة وثانويّة، منها السيّوفي

---

* ناقد من سورية.

الذي يفقد والده باكراً، ذاك الوالد الذي كان يشتغل في التهريب، ولا يتوانى عن ارتكاب الفواحش، ليعيش في كنف أمّه التي تزاول عدّة مهن، حتّى تستقرّ لفترة على مهنة التعليم لتعمل كـ "خوجة" لأولاد وبنات الحارة، الذين تعالى ابنها السيّوفي عليهم، ويبتزّ ما يتيسّر له من بناتها، ثمّ بعد فضيحة مشينة، عندما حاول مدّ يده إلى نهد إحدى البنات المترقعات على ذلك، والتي أرغمت عليه، إذ تدخّلت الفئران التي كانت تختبئ في مكانها في غرفة المؤونة، عندما عكر عليها السيّوفي صفوها، ومدنّساً طهارة الطفلة... ينتقل بعدها السيّوفي مع أمّه من ادّعاء إلى آخر، أي من ابتزاز إلى آخر، منوّعين في الأساليب، حتّى يصل إلى درجة لا يعود بعدها بقادر على تمالك نفسه.. يصبح ضابطاً محترفاً في الإيذاء، بعدما كان ذلك اليتيم التافه، ثمّ ذاك الفتى المبارك، وبعدها كاتب التعاويذ ومُشفي النهود ومبارك الحلمات، ثمّ كاتب التقارير ومدبّجها، ثمّ ذلك الزوج الفاشل والأب التائه.. قبل أن يغدو المجنون... تتصاعد وتيرة الأحداث في الرواية، وفق آليّات مبتكرة ومتنوّعة حتّى تبلغ ذروتها، ولا تنتهي الدوائر التي تخلّفها بانتهاء القراءة، إذ يبدأ التأويل والتنقيب والربط، ويبدأ القارئ بإبعاد اللامباشرة المضفاة على الرواية عنها، ليجعلها مباشرة، عندها لا تفقد الرواية أسرارها، بل تبدأ الأسئلة الكثيرة المثارة بالبحث عن أجوبة مقنعة لها..

ـ العنوان وبعض دلالاته:

القُمْقُمُ: بحسب ابن منظور في لسان العرب، يأتي بعدّة معانٍ، منها: الجَرّة. والقُمقُم: ضرب من الأواني، والقُمْقُمُ: ما يُستقى به من نحاس، القُمقم: ما يسخن فيه الماء من نحاس وغيره، ومنه الحديث: كان يَغْلي المِرْجَلُ بالقُمْقم؛ ورواه بعضهم: كما يَغْلي المِرْجَلُ القُمْقُم. والقُمْقُم: الحلقوم وفي المثل:على هذا دارَ القُمْقُم أي إلى هذا صار معنى الخبر، يُضرب للرجل إذا كان خبيراً بالأمر، والجمع قماقِمُ. والقِمْقِم: البُسْر اليابس "من التمور"، بالكسر، وقيل: هو ما يبس من البُسر إذا سقط أخضرُ ولانَ.. أمّا الجنّيّ فإنّه يعود إلى: جنن: جَنَّ الشيءَ يَجُنُّه جَنّاً: سَتَرَه. وكلُّ شيء سُتِرَ عنك فقد جُنَّ عنك. وجَنّه الليلُ يَجُنُّه جَنّاً وجُنوناً وجَنَّ عليه يَجُنُّ، بالضم، جُنوناً وأجَنّه: سَتَرَه؛ وفي الحديث: جَنَّ عليه الليلُ أي ستره، وبه سمي الجنّ لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار، وجِنُّ الليل وجُنونه وجَنانُه: شِدّةُ ظُلمته وادْلِهْمامُه، وقيل: اختلاط ظلامه لأن ذلك كلّه ساتر. الجِنّ خلاف الإنس، والواحد جنّيّ، سميت بذلك لأنها تخفى ولا تُرَى.

العنوان مرمز ملغز، قد يشي بأنّ هناك عوالمَ شبيهةً بعوالم ألف ليلةَ وليلةَ، من حيث الغرابة واللامألوف، كما أنّه قد يشكّل غمامةً بديئةً للقارئ، عندما يستكنه أنّ الكاتب سيقدّم روايةً من تلك الروايات الفانتازيّة التي لا تمتّ إلى الواقع بصلة، أو قصّةً شبيهةً بقصص "علي بابا والأربعين حرامي" أو "علاء الدين والمصباح السحريّ".. كما أنّ العنوان يستحضر الميثولوجيا، حيث أنّ ذاكرة كلّ امرئ لا تخلو من قصص حول ماردٍ أو جنّيّ خرج من قمقمه بعدما تسلّى أحدهم، بدافع الفضول أو الجهل، بالمسح على القمقم الذي رآه مصادفةً أو عثر عليه على شاطئ، أو في كهف، فيخرج منه جنّيّ، لا يلبث أن يقدّم له الطاعة والولاء، ويضع نفسه تحت إمرته، ورهن إشارته، يفزعه المنظر الغريب المخيف بدايةً، لكنّه يبدأ بالتأقلم معه، بل ويتمادى في تسخيره في خدمته، للانتقام أو التشفّي أو تحقيق أكبر قدر ممكن من المكاسب عن طريقه، والجنّيّ لن يكتفي بالخدمة، بل يتعملق رويداً رويداً، ليصبح المخدوم لا الخادم، وذلك بعد أن يشكر محرّره على تحريره من أسره وفكّ العقال عن روحه، وتمهيد الطريق له لتفجير طاقاته على التحكم والانتقام والأسر..

هل يكون القمقم هنا، الحارة "الحارات" التي تستخرج جنّها بعد أن تمسح في ليل ليلها على بيوتها، وعلى بطون نسائها، دافعةً بذلك الغول إلى الظهور، لينهشها فيما بعد..؟! هل يكون الجنّي واحداً من أبنائها، أم يكون كلّ واحد منهم جنّيّاً يخدم مصلحةً ما ويتّبع أوامر آخرين يستخدمونه لتحقيق مآربهم..؟! هل يكون القمقم، هو الدولة بأجهزتها المتغوّلة التي تنشط طوال الوقت، تنتقل من خادمة إلى مخدومة، عن طريق استغلال القيّمين عليها سلطاتهم غير المحدودة، لإرواء شبقهم المجنون.. ذلك لسدّ عقد نقص طفوليّة لأزمنتهم، ولم ترضَ أن تتخلّى عنهم، حتّى بعد أن باتوا هم مَن يشكّلون ويخلقون العقد لغيرهم.. حيث لم يُجدِ نقل العقد، في الشفاء منها، بل ضاعفها، وحوّرها لتعود في اتّجاه معاكس لتنتهب أرواح المتلاعبين بها أنفسهم، وتنهش فيها لتلقي بهم مجانين في ليل حالك لا بدّ منتظرهم.. هل يكون القمقم الذي يخرج منه الجنّيّ تلك المعتقدات البالية المعمول بها، التي تبقي العقول متحجّرة، وتقتل المبادرات الإبداعيّة والاجتهادات الخلاّقة عند مَن قد يغامرون ويخاطرون بأيّة دعوة جديدة، تحرّك المياه الراكدة المستنقعة في تربتها..؟! أيكون الجنّيّ ذلك الأخطبوط المتشكّل من تجندل الأجهزة الاستخباراتيّة المختلفة التي تحترف النيل من المواطنين، وتدفع بهم إلى الجنون، الذي يكون نهايةً حتميّةً للمشرفين على تلك الأجهزة، كما تحاول الرواية تقديمه..؟! أيكون الجنّيّ هو الخوف الذي يتآكل الناس ويحجر عليهم في قواقعهم أمواتاً

أو أشباه أموات..؟! يكون الفرض أم يكون الاختيار..؟! وفي الرواية مَنْ يكون الجنّيّ المستعاذ منه، هل يكون عبد العزيز السيّوفي الذي يتربّى يتيماً في كنف أمّه حميدة الهلالي التي تذوق الويلات وتتحمّل الكوارث في سبيل تربيته وتعليمه..؟! هل يكون قيس الفضلاويّ الذي يتّخذ هيئة عالم دين، يتجلبب بجلباب الدين الفضفاض، ليتحايل به على البسطاء والسذّج، ويجعله مطيّة لتحقيق مآربه، ومن ثمّ يدفع بمريديه إلى تصفية معارضيه..؟!

كأنّ الكاتب يصف السياسة بأنّها جنّيّ يدخل إلى الأجساد مستتراً ومتوارياً عن الأنظار، في غفلة عن العقول التي ينبغي أن تتّخذ دور الخفير الذي لا ينام، وعندما يصحو ليستخرج من قمقمه لا بدّ أن يكون مدفوعاً من جهات تسعى إلى استغلاله وابتزاز الحكومة التي تأخذ على عاتقها تخليص أبنائها من المسّ الذي أنكبهم وأكآبهم، فتستخدم طرقها المتعارف عليها والمجرّبة، بالضرب المتواصل، المبرّح، الذي إن لم يقتل البدن فإنّه سيشوّه العقل يقيناً..

الجنّيّ الذي لا تتوضّح له قسمات، ولا تبين له ملامح، يبقى هلاميّاً هيوليّاً يتشكّل وفقاً للدواخل، ويتجسّد صنماً معبوداً عندما يُستكان لقدراته المقيّدة.. هل تتبدّد ذرّاته عندما يعمّ النور.. هل يُقضَى عليه ويُتخلّص منه عندما يُعرف سرّه، ويكشف للملأ.. أم أنّه يبقى مجنوناً يتخبّط في الليل الجانّ الذي يستتر ويتستّر به ويخفي ما يقترفه من جرائم، في ليله المدلهمّ، عن الأبصار التي تنخدع به، أو التي لم تعرف بعدُ بالخدع التي يتستّر بها مخادعوها..؟!

ـ اللوذ بالأحلام والاستشفاء بها:

رغم أنّ الحلم صار كثير الاستخدام وشائعاً في الروايات، لكنّ الكاتب لم يتخلّ عن إيراده، بل والاعتماد عليه في كثير من الفصول، ربّما ليعكس جنون بعض الشخصيّات وتطرّف تهيّؤاتها وأفكارها، وربّما كي لا يؤاخذ على أفكار أبطاله، لأنّها ستكون طيّ الأحلام، وللأحلام كما هو معلوم، عالمها الذي لا يمكن تقييده أو السيطرة عليه، حيث الحالم كالسكران لا يعقل ما يقوله، ولا ما يفعله، لذلك فهو بريء ممّا يقوله.. لكنّه لم يغفل عن التذكير بأنّ هناك تكييفاً أمنيّاً للإيقاع بالحالمين، الذين يتجاوزون حدودهم في أحلامهم..

وللحلم سطوته وقوّته ومفعوله، وله عالمه الخاصّ الذي لا يتقيّد بحدود، ولا يرتكن لأسس أو روادع، فقط يكون اللاوعي هو الذي يبتدع إسقاطاته ويعكس اختلاجات الأرواح، ولا يعيبه الالتياث الذي قد يؤخذ على صاحبه في عالم الحقيقة؛ الذي لا يستجيب لنوازع الناس.. فنجد في الرواية أنّ السيّوفي يحلم مرّة بعالم من الفئران التي تغزوه في كلّ منطقة يؤمّها، أو يختبئ فيها، كما نجده في مرّة أخرى يحلم بأنّه يداعب حلمة عفراء الحبّال التي شكّلت بصرختها الفاضحة له منعطفاً هامّاً في حياته، ومرضاً لم يفلح في الشفاء منه، تقادم السنين عليه، ورغم تنويعه في النساء اللواتي داعب حلماتهنّ، بقصد إشفائهنّ ممّا يتعرّضن له من أدواء وعلل، وذلك عندما أذيع عنه خبر المداواة بالأحجبة والرقى والتعاويذ، فأصبحت أصابعه حلم كثير من النسوة اللائي زرنه وتبرّكن بالتمسّح به، أو بتمسيحه على حلماتهنّ بأصابعه..

ثمّ يكون الحلم غازياً معظم الشخصيّات التي لا تؤمن إلاّ بما يتراءى لها، فابنة الجلالي التي تجبَر على الخطوبة لقيس الفضلاويّ الأشوص، تدخل في غيبوبة، هي وابن الواقدي، حبيبها الذي كان يجلب الأرغفة إلى بيتهم كلّ يوم، والذي كانت تعشق وجهه الذي يشبه الرغيف، وذلك بعدما شاهدها والداها وهي ملتصقة به لا تفارق شفتاها شفتيه، تمسّكاً به، واستنكاراً على استخدامها أضحية يُضحّى بها، في سبيل تدعيم العلاقات، وتمتين أواصر القربى، بين حارة الجلاليّين والفضاولة، كي تشكّل الحارتان تكاملاً في بينهما يمهّد للاكتفاء الذاتيّ والاستغناء عن الحارات الأخرى مستقبلاً.. وكذلك تقع حميدة الهلالي منهباً للحلم، أو للغيبوبة التي تحلم فيها، ثمّ الفضلاويّ الأشوص أيضاً..

أمّا كيف يكون الشفاء من الغيبوبة، والعودة بالحالمين الواهمين إلى الواقع، هذا ما اكتشفه السيّوفي بالمصادفة، بعدما حلم بوجوب الضرب على الأرجل لتنتعش الروح، بعدما يسري الدم في العروق ويتصاعد إلى الرأس، وهكذا ساهم في مداواة الغائبين عن الوعي.. وهذه الطريقة كانت أجدى من طريقة إسماع الخطب التي كان يتّبعها والد الواقدي، الذي كان يضع رأس ابنه الغائب عن الوعي، بجانب الراديو، عندما يخطب عبد الناصر، عسى كلمات ناصر أن تفيقه، وتعيده إليه، لكنّ ذلك كان تمادياً في الوهم، فلا تمكّن ناصر ولا خطاباته من إفاقة ابنه، وإعادته إليه..

كيف تكون الاستفاقة من الحلم الذي يتشابه ويتطابق مع الغيبوبة، أي كلاهما ابتعاد عن الواقع..؟ فعاتكة الجلالي؛ عاتكة الخير والجمال، كما يحلو لوالدها أن يسمّيها، عندما تستفيق من غيبوبتها، بتلك الطريقة التي اكتشفها السيّوفي وطبّقها على أمّه، تسأل عن الرغيف الذي يكون دواؤها، عن حمزة الواقدي الذي تهفو إليه نفسها، ثمّ تلهث وراء القمر الذي يشبه الرغيف؛ وجه حبيبها، وتغيب في الأفق، حيث استرجاعها من الغيبوبة، لا يلبث أن يسلّمها إلى الغياب.. لتكون الحسرة والغصّة في قلب وروح أهلها.. وقصّة تلهج بها

الألسن في الحارات التي لا تلبث أن تنشغل عنها بقصص أكثر غرابة.. كأنّ الغرائب وقفت نفسها عن تلك الحارات، لا تفارقها لحظة إلاّ لتعود أشرس ممّا كانت عليه.. كما أنّ هناك حالة قيس الفضلاويّ الذي يستفيق من غيبوبته متبدّل الهيئة والحال، مختلف السلوك، إذ يعتدل تشاوصه ويبدأ بفرض هيبته، عندما يبدأ بالتحضّر للزعامة والقيادة. بعد أن أسقطه الحبّ في فخّ خيانة أهله، عندما قام بإبلاغ الجلالتيين بنيّة الفضاولة بالهجوم عليهم، واحتلال ممتلكاتهم وأخذها كغنائم لهم، في غزوتهم المنتواة، أي كادت نيّته الحسنة، وحبّه المعمي له أن يوديا به، بعدما انكشف أمر خيانته.. كما أنّ هناك لوذاً من قبل الروائيّ، على لسان الراوي الكلّيّ بالمناجيات التي تتخلّل الفصول والمشاهد، والتي تستبطن الندب والمصائب، بنوع من حرقة القلب، من قبيل: يا حارة المكانس والحبال لماذا حصل ما حصل..؟ يا عاتكة لماذا حصل ما حصل؟... "ويل بلداً من الحارات العاتبة، والبطاطا والدمامل المفاجئة لماذا حدث ما حدث.؟"..

ـ استحضار النصّ الدينيّ والأسطوريّ:

يستحضر الكاتب النصّ الدينيّ في أكثر من مشهد في روايته، ويستخدمه بما يخدم تصاعد الأحداث، منها التمليح من جانب مغاير بقصّة ذبح النبي إبراهيم لابنه إسماعيل الذبيح بناء على امتحان عرّضه ربّه له، فيكون قيس الفضلاويّ في الرواية متقمّصاً روح البطولة والافتداء، عندما يعرض على والده التقدّم للذبح إذا كان ذبحه سيوقف الدم، لكنّه يغيّر في النهاية عندما يطلب عدم الاستسلام للأمر الواقع، بل الخروج للانقضاض على الحارة الأخرى.. وكذلك بعض من مشاهد قصّة النبيّ يوسف مع امرأة العزيز، عندما همّت به وهمّ بها، لينتقل دور النبوءة من شخص إلى آخر في الرواية، حيث يتنبأ الجلاليّ والد عاتكة بما سيحلّ من خراب، ويحاول تنبيه الغافلين إلى ذلك.. عندما كان يكرّر: "ستأتيكم أيّام لم يقيّض الله لعاد وثمود مثلها، وسيهرب عنكم أولاد لم تشاهد زوجة العزيز أجمل منهم، وستبحثون عن البصل والثوم والسكاكين، ولن تجدوا غير الدم والوشايات، وستختلط البقرات السمان بالعجاف ولن يخلّصكم أيّ مستودع أو فرن..". ص ١٢٨. كما أنّ هناك استحضاراً للنصّ الأسطوريّ، لا من جهة العناوين الفرعيّة للفصول، كتلك التي تدلّ في الذاكرة الجمعيّة على ما هو كامن في قعر الذاكرة، يتثوّر بالتذكير به، كعروس الماء، أو المكنسة الذهبيّة، الكهوف، أو القراءة والحمام.. ثمّ يأتي التضمين الموارب، أو التورية المستخدمة بذكاء لمّاح، فقد يموت رجل "المختار المكانسي" بسبب دمّل في بطنه، لربّما يكون ذلك الدمّل شعوره المتعاظم بالإثم.. ثمّ تصادف موت ثلاثة رجالات عظام في أيّام متقاربة، جلال الجلالي، جمال عبد الناصر، ديبو المكانسي، فيتّخذ الراوي دور الحكواتيّ للدلالة على فداحة المصيبة المحلولة، ولا ينسى إقفال الجمل بكلمات على وزن قريب، ليعطي كلامه وقعاً موسيقيّاً يأخذ مداه الأبعد في الأذن والذهن معاً، عندما يقول: "وقد صادف وصل الخبر أنّ الجوّ كان مشمساً، وأنّ نساء الحارة جميعاً قد نشروا الغسيل على الأسطحة، فهبّت الريح وحرّكت الحبال والغسيل، فبدت الحارة كأنّها ستطير.". ص ١٦٣. ومن ذلك أيضاً عموم البلاء، عندما تنتكب الأمّة بزعيم يعرّض تاريخها للخطر، ويقضي عليها، ومن ذلك وصول الأمور إلى غير أهلها.. كأن يقود الأشوص، ويفتي بما لا يعلمه..

كما أنّ الخزعبلات الشعبيّة ترد في الرواية عن طريق الشخصيّات المختلفة، فحميدة التي تنزعج من زوجها، يعمل بنصيحة جارتها التي تنصحها بأن تكنس وراءه حتّى يمضي في طريقه إلى غير رجعة، وعندما يتحقّق لها ذلك مصادفة، تنصحها، بعد أن تستنصحها ثانية، بالكنس من الجهة المعاكسة، ليعود إلى بيته.. وبعد فترة يعود إلى بيته، ولكنّ جثّة هامدة..

ـ اجتياح المتغيّرات:

يصوّر الكاتب كيفيّة انتقال الناس بعد كلّ مرحلة من سلوك إلى آخر، حيث كانت كلّ مرحلة تفترض سلوكيّاتها وطبائعها، فأثناء وهم الوحدة بين الحارتين، كانت القلوب مصافية والرغبات في وحدة المصير المشترك قد بلغت أوجها، وعندما تضاربت المصالح، تراجع الناس إلى البيوت وأعدّوا العدّة للقتال والانتقام، ثمّ بعدها تطوّر الأمر إلى البحث عمّا يضمن لها القضاء على خصومها، أي حلّت الأثرة والأنانيّة محلّ الإيثار المزعوم.. ثمّ كانت الهزائم المتتالية والمتوالية التي لم تستثن أحداً من شرورها، فضربت الناس بعضهم ببعض، حتّى أتاهوا أنفسهم، وأحلّ التقاتل والتقتيل في كلّ بيت، وفي كلّ ركن، وعند كل ناصية، لأنّ التحكم بنواصي الأمور قد تاه عن بوصلة القيادة الحقّ، وغدا كلّ أشوص قائداً، أي تمّ تنصيب الأشاوصة في الحكم، وهؤلاء يضلّون سبيلهم في السير، فيكيف بإمكانهم أن يقودوا غيرهم، ومعروف أنّه سيضلّ من كانت العميان تقوده. يقول الكاتب في مشهد دالّ على تغيّر الحال: "قبل حزيران كانت الحارات تختلط بالحارات، والفتيات بالفتيان، ويكون اللعب والكلام، واللمسات المفاجئة، وبعد حزيران انتبهت الأمّة إلى أخطائها وعوراتها، وأدخل المريدون إلى عقول الناس أنّ الخسارة جاءت نتيجة لأفعال التهتّك والمعاصي التي ترتكبها الأمّة..". ص ١٣٣. فيصوّر بعدها الانكماش الذي

حصل، من قبل الحارات والأسرار على أعضائها، ثمّ كيف استعر الجوع، الجوع الذي كاد أن يدوي بالجميع، لأنه جاء حدثيًا مغافلاً، ونبت في تربة غير تربته، واستكانت رغم ذلك له الناس، وانساقت وراءه، ثمّ تنشّطت المخيّلات التي التهبت بالأفكار والصور الفاضحة... لتقع بعدها عدّة حوادث غير مألوفة، جرّاء التعصّب والانغلاق، والجنون والاستجنان، وتتفتح الحارات على المتناقضات، لتفرّخ الشطط والشطط المضادّ.. ويكون الانقلاب ثمّ الانقلاب عليه سائداً..

تنقلب الفتاة الجميلة وحيدة من ملتزمة إلى داعرة، تهرب، من بيت زوجها الذي كان يبتغي أختها، وعندما لم ترضَ به أختها، أخذها بعدما كان قد اختلس عن بعد نظرات إلى جسدها البضّ، إلى القرى النائية حول الفرات، لتمارس هناك عهرها الذي تسعى من خلاله إلى إرواء شبقها المَرَضيّ الذي أنتجه التشويه المتراكم على روحها، والتكبيت والتكتيم المتواصلان على جسدها الذي كانت تستعرضه بضاعة للفرجة، في كلّ مكان كانت يُذهَب بها إليه.. كأنّها في سلوكها ذاك تنتقم لكلّ الفتيات اللواتي يعانين معاناتها، في مجتمع يقدّس الفحولة، ويبقي الأنوثة تهمة متعاظمة، ينبغي إخفاؤها، والحؤول دون إعلانها.. كأنّها في ولادتها أنثى قد أساءت إلى ذويها، فما عليها إلاّ أن تستغفر ذنبها، الذي لا ذنب ولا دخل لها فيه، وذلك بالخدمة الدؤوب لإرضاء الجميع... كأنّ وحيدة عندما تحرر نفسها من ذلك النير المتمثّل في تاريخ من السحق الممارَس على المرأة، تلعن ذاك التاريخ كلّه، لتنتهي نهاية يتشفّى بها مَن حولها، غارقة في نهر.. هل يعكس ذلك النهر فيضان خطاياها وفوضى ممارساتها..؟!

ومن تلك المتغيّرات المستجدّة في العهد الجديد، قلب الأمور عاليها سافلها، والعكس أيضاً، فالمعلّم القادم بروح شبابيّة، والذي يحاول إدخال الديمقراطيّة إلى التعليم، عن طريق توعية التلاميذ بعظمتها، وتوعيتهم بالمسؤوليّة التي تلقى على عاتقهم عند اختيارهم عريف لصفّهم، في محاولة منه بثّ روح المنافسة فيهم، وتغيير أنماط التعامل معهم، بحيث لا يجعل من العريف عنصراً مدسوساً بين أصدقائه ينقل كلّ شاردة وواردة عنهم.. لكنّ تلك المحاولة التحديثيّة تفشل كعادة المحاولات الإيجابيّة، وذلك لأسباب كثيرة، منها عدم استيعاب التلاميذ لذلك التمرين، وعدم تقبّل الإدارة له أيضاً، ما كان سيضعف من هيبتها ويقلّل من نفوذ المحسوبين عليها. فيستبدل ذاك المعلّم بآخر نؤوم، لا يكشّ ولا يهشّ... وبذلك تضيع تلك المحاولة أدراج الرياح، ويعود الوضع إلى ما كان عليه قبل مجيئه، إذ ينشغل التلاميذ عن معلّمهم وعن طروحاته التي لم يستوعبوها.. ومن تلك المتغيّرات أيضاً، أنّ المختار ما عاد يمثّل أهل حارته بل صار يمثّل الحكومة في حارته، وذلك عندما يقول رئيس الدوريّة للمختار: "إنّ حكومتنا وحدها هي التي تمثّل الشعب والناس، وتمثّل مصالحهم، وعلى ذلك فإنّ المعنى القديم قد تهافت وتلاشى، ولم يعد المختار يمثّل أهل حارته، بل صار يمثّل الحكومة في حارته..". ص ١٤٩. كما يكون هناك تغيير من قبل الشخصيّات لبعض القواعد الراسخة في اللغة والحياة، ليكون في تغييرها تجديداً لنمط الحياة كلّها، كالفرق بين التاء المربوطة والمفتوحة، وكيف أنّ الأجهزة قد قامت بكتابتها مفتوحة عندما كان يستوجب أن تكتبها مربوطة.. كي تتخلّص من عبء الربط، وتوحي الحرّيّة في فتحها.. حيث الأتراك اعتمدوا ذلك بعد ثورتهم اللغويّة، ليتخلّصوا عبرها من إرث يضبّب عليهم، ويقيّد مستقبلهم.. أو تغيير استخدام الدولاب، الذي هو اكتشاف ودلالة على تغيّر الأحوال، فالدنيا كالدولاب، في دورانها، ذلك أنّها تعلي من شأن أحدهم، وتحطّ من شأن آخرين.. وهكذا لا تنتهي سلاسل المتغيّرات التي تعجّ بها الرواية، والتي تطرحها إشكاليّات غير مقدور على الشفاء منها، حيث لا يتعلّق التغيير بالشكل، بل لا تغير جذيًا ما لم يطل المضامين.. وهذا زعم أرباب الأجهزة المتحكّمة التي يحسبها المواطن متحجّرة، لكنّها في الحقيقة مُتزكزكة، غير نائمة في مياه تستنقع بأعدائها من مواطني البلد، قبل الخارج.. لذلك فهي دائمة التجديد في أساليبها التي تواكب بها العصر.. ومنها أيضاً وجوب الارتقاء بمستويات كتّاب التقارير، فالجهات العليا ترفض قراءة تقارير تكون ذات مستوى أدبيّ متواضع، بل تبحث عن مختصّين تجنّدهم لكتابة التقارير التفصيليّة إليها..

هناك أيضاً اللذوعة في السخرية، والمرارة المؤلمة التي تواكبها، كقول المريض ــ البطل في معرض ردّه على طلب الطبيب النفسيّ عندما قال له إنّه سيطرح عليه أسئلة من خلف الستارة ليعينه على التذكر: "ووضعت الستارة أيضاً، هذا يذكرني بالمسرح، أو بالانتخابات. فالستارة موجودة في كلتا الحالتين. واحدة لصنع الأكاذيب وواحدة للضحك من العالم، وواحدة نتوارى خلفها، وواحدة نتوارى أمامها". ص ٣٦٩ ــ ٣٧٠.

في الخلفيّة السياسيّة تتأرجح صورة عبد الناصر، فتأتي خطاباته للاستشهاد بها، والاستشفاء أيضاً، رغم أنّها لم تشفِ أحداً، في الرواية، كما يكون موته فرصة سانحة للمتاجرة باسمه، حيث يهتف باسمه، من قبل ذلك الذي يحاول أن يتقمّص دوره سينمائيًا، ليحقق من خلال ذلك رغبته في الظهور بشخصيّة البطل المنقذ، حتى ولو كان صوريًا أو سينمائيًا.. وفي منحى آخر، تكون ظلال الأجهزة الأمنيّة الاستخباراتيّة عائمة على الأجواء،

حاضرة في معظم الفصول، بطريقة أو بأخرى، وهذا يعكس مدى تغلغل تلك الأجهزة في حياة الشعب، وعدم استثنائها جانباً من الجوانب إلاّ وطالته بتشويه أو تدنيس، في حين تدّعي الصوابيّة والحكمة، والسعي إلى المحافظة على سلامة الوطن وأبنائه.. وتلك شعارات تكفل إسكات كلّ مشكّك، حيث عرض الشعارات يقزّم المعارض الذي لا يريد أن يقتنع بإنجازاتها...

في الرواية مشاهد مضحكة حدّ الإيلام، كمشهد سوق السّيوفي الكبير لبنت الليل "اشتعال" للاحتفاء بها في الكهف، وبالتالي انفضاح أمره، كمشهد التخطيط للإغارة من قبل الحارات على بعضها، وكمشهد احتجاز بعض من أبناء الحارة، ومجريات وتطوّر الساعات في السجن، والتصاعد إلى الاقتتال والتطاحن الذي جرى بين المساجين أنفسهم، عندما بدؤوا بالتراشق بالبطاطا التي كانت مخصّصة لأكلهم، كأنّ الكاتب يقول إنّ المساجين يتناسون السجّان ويهدفون إلى قتل السجين الذي يشاركهم التضحية، والطعام النافد قبل وصوله.. وهناك مشاهد أخرى كثيرة من هذا القبيل الذي يحوّل الابتسام النظريّ إلى أمل واقعيّ، ذلك أنّ الواقع لا يخلو من بلايا تضحك، والمثل يقول: شرّ البليّة ما يضحك.. كما أنّ هنالك ملاحظات من ناحية اللغة، إذ وردت أخطاء مطبعيّة، كما ورد في الصفحة ١٩٣ اسم حميدة خطأ، ذلك أنّ المقصودة بحسب الموقف هي وحيدة، لكن يبدو أنّ هناك التباساً قد وقع سهواً...

تبقى رواية "القمقم والجنّيّ" لمحمّد أبو معتوق، غنيّة بالتأويل غنى الواقع الذي تعالجه، حيث تنفتح تلك التأويل على بعضها منتجة ما لا يستغنى عنه، وهي رواية الواقع المرغوب فيه وعنه في آن، من حيث غناها بالمتناقضات التي تقدّمها منظّمة في سياق روائيّ مخطّط، عندما تتكلّم عن متناقضات يتخبّط في ظلالها الواقع، الذي ينساق وراءها، من دون أن يتمكن من إيقاف فوضاها.. ومن هنا تصعب الإحاطة بكلّ جوانب الرواية، ذلك أنّها ملغّمة بالكثير من الأفكار الجريئة والجديدة، دبّجها الكاتب بطريقة روائيّة وحبكها وفق حبكة أدبيّة رفيعة..

التعريف بالمؤلف:

- **محمّد أبو معتوق**: كاتب سوري له مجموعة مؤلفات أدبيّة، في الرواية والقصّة والمسرح والتلفزيون والسينما.. له في الرواية: "شجرة الكلام الكلام" صدرت عن دار رياض الريّس لندن ١٩٩١. "جبل الهتافات الحزين" عن وزارة الثقافة السوريّة، دمشق ١٩٩٢. "الأسوار" رواية تاريخيّة عن دار رياض الريّس ببيروت ١٩٩٧. "الماء والأسماء" عن اتّحاد الكتّاب العرب دمشق ١٩٩٨. "الحظة الفراشات" وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٩. "علامات الجنّة الضاحكة" ست روايات قصيرة، عن وزارة الثقافة دمشق ٢٠٠١. "العرّاف والوردة" ٢٠٠٦.
- صدر له في القصّة: "ليلة المغول" عن وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٨. "لحظة البرق" عن اتّحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٣. "اللعب بالأسرار" عن وزارة الثقافة دمشق ٢٠٠٥.
- كما صدرت له بضع مسرحيات، إضافة إلى بعض الأعمال المسرحيّة للأطفال..
- كتب سيناريو المسلسل التلفزيونيّ "أبو زيد الهلالي".. إخراج باسل الخطيب.
- كتب للسينما حوار الفيلم السينمائيّ الطويل "تراب الغرباء".. إنتاج المؤسّسة العامّة للسينما، إخراج سمير ذكرى.

heysem1@gmail.com

□□

توسل النثر واستعارة القص (السردية والتقرير في مجموعة "أندلوثيّا" لأحمد تيناوي)

د. غسان غنيم*

نتجت قصيدة النثر من تحولات في الواقع العربي؛ اجتماعية وسياسية وأدبية وقد كانت هذه القصيدة نتيجة لمجموعة من الضرورات الفنية والتاريخية، أدت إلى نشوء هذا الاتجاه في القصيدة العربية. فقد تهيّأت مجموعة من الظروف لظهور النموذج الشعري المغاير للنموذج الذي استقرّ زمناً.. فتزعزت المفهومات القارة، وانكسار اليقين التقليدي والاتجاه نحو التجريد بمقابل الوضوح الذي يتخذ من المباشرة والخطابية أساساً في عملية الإبداع، وتدمير كل الثوابت، والخروج على كثير من المرجعيات الثابتة في الذاكرة الشعرية العربية، والتأسيس لثوابت جديدة ولمرجعيات مختلفة، في محاولة لتجاوز الذات وكسر مفهوم الأجوبة النهائية الأبدية، أمام الأسئلة الوجودية المتأصلة، أدّى إلى بزوغ ضوء جديد في الأنماط الشعرية العربية، كانت قصيدة النثر واحدة من تجلياتها. وشكلت في إبداعاتها الأولى لدى الماغوط.

وأورخان ميسر، وأدونيس... وغيرهم شكلاً شخصياً، يمارس كاتبه من خلاله حريّته الكاملة، في خلق الأشكال اللانهائية من خلال لغة مبدعة قادرة على الحياة. ولكنها وللأسف انزلقت في بعض نماذجها لتشكل "الحبط المنخفض" كما عبّر عن ذلك "سامي مهدي"، الذي أغرى كل ذي قلم بتسلقه. وهذا ما أدّى إلى جزء من هذه المعركة القائمة بين أنهار القصيدة وخصومها، ممن وجدوا نماذج تبتعد عن الشعرية يتوسلها من لا يستطيع إقامة أود القصيدة بأدواتها المعتادة.

ولكن الثابت أن هذا النمط "قصيدة النثر" قد أثبت حضوراً لافتاً وزكا وفاض... ولا بدّ لهذا "الكم" من أن يطرح نماذج متمايزة ومبدعة، وقادرة على الوجود في هذا الكم الوافر المطروح.. في المجموعة التي بين أيدينا "أندلوثيّا" لأحمد تيناوي... نجد أنفسنا أمام نصوص تتوسل النثر وتستعير القص لتتخذه مجالاً للشعرية لتقف اللغة في منطقة وسطى بين

* أستاذ جامعي وباحث من سورية.

الشعر والقص..، آخذة عن الشعر الاتجاه الانفعالي للتجربة، وعن القص والسرد حياد اللغة.

وهذا ما يؤدي إلى نوع من الغربة في هذه المجموعة، ويجعلها في الآن ذاته قريبة من التجريب بقدر قربها من التقريرية والتبسيط.

فمجموعة النصوص تؤكد المضمون الناتج من عملية السرد، التي تتناول تجربة تحمل غرابة في التقاء الشرق بالغرب، وفي نفور ممثليها وحبهما في الآن ذاته، مع محاولة تأكيد الذات من قبل طرفي المعادلة. العاشق ــ والمعشوق، اللذين يطرحان مفهومات بيئية ترتبط بنسق ثقافي وحضاري مختلف، يسعيان كلاهما لبناء تركيب يجمعهما، ولكن دون فائدة.

لا أشعر أنني قديم مثلُ دمشق
ولا عابر مثل غرناطة
أما أنتِ
فقد جئتِ لتتعلمي أحجية اللغة
التي جعلت "الموريسكيين" حلاً وسطاً
لكل الأمكنة المناوئة للعشق
بداية خلافنا من التاريخ
وبداية صداقتنا من التاريخ
.... ومثلما رغبت تماماً كان
الشارع الموصل إلى
غرناطة
ضيقاً في باب توما ـ
ضيقاً إلى درجة أنه
لا يتسع لجسدينا العابرين
إلى الخلاف
.. وقلت إنني دمشقي بأفق
ضيق، وحرية عاجزة(١)

من الغرابة ــ من حيث المعنى ــ على الأقل أن يقوم هذا الحب بين اثنين يتمترس كل منهما في خندقه المعرفي ونسقه الثقافي..

لم يكن خطأ أن أحبك بهوى شرقي..
وأن أقترب منك بخطوات رجل اعتاد الهزيمة..
كنتُ سأخسرك على أي حال.
فأنا لم أتعلم أن أساوم على غيرتي، وأنتِ لم تتعلمي أن تساومي على حريتك..

...
كل الخرائط كانت تنتهي إلى سرير الكراهية.
فماذا أفعل بتلك الجغرافيا التي تصوبينها نحو
جسدي..(٢)

تمور المجموعة، بما يُدعى بعنصر "الأوتوبيوغرفي".. وهذا ما يقربها من السرد والتبسيط.. فثمة محطات كثيرة تعتمد على الذاكرة وعلى أحداث حقيقية تتوضح من خلال الأمكنة الواقعية، ومن خلال طبيعة المناقشات التي يمكن أن تقوم بين نمطين ثقافيين، كالمعروضين في ثنايا النصوص.. النمط الشرقي "الدمشقي" والنمط الإسباني الغربي. وهذا ما يظهر النص على أنه يجنح للسرد.

ولا تكمن الشعرية فيه، في نوع من الخداع الفني، ولكن سرعان ما تبدأ حيث تأسس الشعرية على علاقات التناقض التي تدعو إلى استنتاج تركيب شعري من نقيضين معنويين داخل النص.

تلك الرائحة الشائعة
أعلنتَ اقتراب فصل الصيف من دمشق.
وعندما سألتِني عنها
اشتريتُ لك باقة نرجس
.. بعشر ليرات
كان البائع ينادي عليها
وكأنه يعلم أن رائحة صيف دمشق
لن تحمل معها سوى باقة من نرجس
وضعتِها دون عناية
في كتاب شعري رديء
و..
رحلتِ إلى إسبانيا..!!(٣)

المقطوعة تحيل إلى الذاكرة الأوتوبيروغرافية بشكل واضح.. وتتوسل آلية سردية تقوم على سرد الأحداث المتواترة، واحداً تلو الآخر. مع إشارة إلى الفضائين الزماني والمكاني "الربيع.. والشارع الدمشقي" ومن لا يدقق في طبيعة العلاقات القائمة في المقطوعة، يخرجها من إطار الشعرية، ولكن المدقق، سيرى بشكل واضح.. شعرية التناقض بين الحضور والغياب، بين الحب والفراق.

فكل هذا الحضور الذي تؤكده المنمنمات المطروقة، يقابله الاندثار الذي تمثله باقة النرجس التي تمّ وضعها بإهمال في ثنايا كتاب شعري رديء.. ثم الرحيل إلى إسبانيا..

هذا الحضور الذي تؤكده رائحة الأرض والإحساس بكل شيء يحيط بالمحبين؛ باقة النرجس، والإصرار على الحديث عن ثمنها "عشر ليرات" لتأكيد حالة الحضور، والبائع الذي ينادي... ثم يقابل هذا غياب واندثار، تؤكده نرجسة ميتة في ثنايا كتاب رديء، ورحيل.. يشكل التركيب الذي سيؤدي إلى هذا الحزن الطاغي في المقطع كله.

إنّ آلية القص التي اتخذتها النصوص.. أدّتْ إلى جنوح اللغة نحو التقرير على حساب لغة الانزياح.. فالشعرية لا تكمن في لغة الصورة التي لا تخلو المجموعة منها، ولكن تكمن في اصطناع لغة التداعي التي تقترب من مفهوم "تيار الوعي" حيث تتداعى الأفكار وتتابع المشاهد بشكل غير مترابط، يتطلب إلى وعي شعري حداثي للتواصل معها، وفك شفراتها، وقد يكون السبب في مثل هذه الحالة، هو محاولة كسر حالة التراخي الذهني لدى المتلقي، التي

قد يوحي بها وضوح النص، ليقوم المتلقي بممارسة نوع من اللذة في الكشف أو الاكتشاف لعلائق جديدة.

.. وهناك
حيث تبدو البيوت الفقيرة مرصعة بالصحون اللاقطة
.. متشابهة
كما لو أن البشر الذين يسكنون فيها
ينتمون إلى بلد واحد
.. أنا في منزلي الآن
في غرفتي
أشعل المدفأة
وأنتظر الضيوف
لا أحد يأتي
وعندما تفتحين
سيكون عند الباب أحدٌ سواي
.. لقد جاء الضيوف أخيراً
رغم أنني رميت علبة سجائري
وتشاجرتُ مع سائق سيارة الأجرة..(٤)

مثل هذه الانتقالات من البيوت الفقيرة، إلى التوحد في المنزل، إلى إشعال المدفأة، إلى انتظار الضيوف الذين لا يأتون، إلى المحبوبة التي ستفتح فتجد آخر سوى المحب، إلى علبة السجائر، إلى الشجار مع سائق التاكسي.

إنّ حالة التداعي الحر التي يستخدمها النص تخلق نوعاً من الشرعية تقوم على محاولة عصف دماغ المتلقي لإيقاظه من عملية التتابع والسرد اللذين قد يخدران وعي المتلقي، الذي قد يظن أن وضوح السرد وتتابع المشاهد، يقودان إلى التسطح واللاشعرية.

مما لا شك فيه أن اللغة الشعرية، تمتلك خصُوصية تتعالى من خلالها على الواقع، وقد لا تقترب منه إلا عبر الإيحاء أو خلق الحالة.. وتقوم على ما يسمى "تفجير اللغة" وتشظي الدلالة.. وقد اعتمدت قصيدة النثر على هذا في محاولتها لخلق بديل للعروض والموسيقى الإيقاعية المنتظمة، التي قامت عليها القصيدة العربية زمناً متطاولاً. فحاولتْ أن تخرجَ اللفظة من الحيّز العقلي والمعجمي لتتجه بها نحو نوع من الغموض الصوفي الموحي، فتجعل اللغة قادرة على التعبير عن فاعلية الروح ومتطلباتها، فتصبح أصوات المفردات وإيحاءاتها أكثرَ قيمةً من قيمتها المعنوية التي تؤكد المعنى والدلالة.. وقد أكدتْ هذه المعادلة في صياغة قصيدة النثر جماعة مجلة "شعر" وشعراء السبعينيات من القرن الماضي في ممارساتهم الشعرية.

ومع بداية الثمانينيات، بدأ طموح الجيل الشعري الجديد بمحاولة تجاوز هذا المفهوم في التعامل مع اللغة الشعرية في قصيدة النثر.. عندما حاول هؤلاء أن يكلفوا اللغة التقريرية بالقيام بما يفوق طاقتها الوظيفية، كونها أداة توصيل، لتصبح لغة انفعال لإضفاء الشعرية على العالم عبر الكشف عن التجانس بين الأشياء، باستخدام اللغة التداولية للتأسيس لما يسمى بشعرية التقرير..

فقد انتقل الشاعر من البؤرة إلى الهامش، وتحول من نبي إلى كائن واقعي مهمّش، تطحنه التحولات المتسارعة في الواقع المأزوم، مما جعل طبيعة لغته تتأسس على هذه الحالة البعيدة عن الرؤيوية والصوفية اللتين تستدعيان لغة فوق عادية، وتقترب من القدسية. بينما يتطلب الخطاب الهامشي نوعاً من البحث عن لغة القاع التي تقرر الوضع وتستنبط شعريتها من المفارقة في الموقف والتناقضات الكونية الحادة...

أوراق مبعثرة.. تلك هي حياتي
حسناً
ربما كانت تلك العبارة تحمل شكلاً قديماً للتعبير عن الفوضى
... ولكن
ماذا أفعل إذا كنتُ أعيش فوضاي القديمة ذاتها
وإذا كانت حياتي الآن هي ذاتها مجموعة الأوراق
القديمة تلك..(٥)

لا مراء في أن المقطوعة السابقة تقوم على التقريرية الواضحة، إلا أنها في بنيتها العميقة تطرح حالة اليأس والقنوط من ثبات الأشياء واستاتيكيتها مما يعكس حالة القنوط المعاشة، والجمود والفوضى اللذين يلفان عالم صاحب النص...

"طبيعة صامتة
هي كل ما تبقى لي.."(٦)

تستكمل المجموعة نصاً نثرياً يعتمد أسلوب السرد، معتمداً نظرة جديدة إلى العالم، مفارقة لما هو كائن، وهذا ما تؤكده إحدى عتبات النص التي تشير إلى نظرة وجودية مفارقة لما هو قارٌ في الأذهان، وإلى الرفض وعدم المطامنة للمواضعة المألوفة، على الرغم من أن مجموعة النصوص تطرح شخصية تنزع إلى رفض المألوف والمستقر لمصلحة التغيير ولكنها تعترف بعجزها وقصورها.. ولا يخفى ما لهذه العتبة من إيحاء ملغز خجول:

"اليوم.
أستطيع أن أؤكد لكم
أن أبي لم يأكل من شجرة المعرفة"..(٧)

حيث توحي بالاعتراض والرفض على حالة الجمود والثبات، فلو تسنّى لأبيه أن يأكل من شجرة

"المعرفة" لكانت حاله غير الحال.. ولما عانى ما يعاني..

في المجموعة نمط مغاير يلمحه المتلقي المدمن قراءة نماذج من قصيدة النثر، ويلمس فيه لغة تختلف، ولا تتوازى، على الرغم من كل تلقائيتها وبساطتها، فإنها تحاول طرح مفهوم للشعرية يتفلتُ من مفهوم اللغة المنزاحة التي تعتمد الصورة والانزياح والمجازات البعيدة غير المألوفة، لمصلحة لغة حيادية ترفض الترف الشكلي والانحراف اللغوي ولمصلحة إقامة علاقات شعرية تصل إلى تلك المناطق الجوانية الأكثر عمقاً في النفس الإنسانية.

□□

الهوامش

١ ــ تيناوي ــ أحمد: أندلوثيا ــ دار كنعان ــ دمشق ــ ط١ ــ ٢٠٠٨ ــ ص٢٠ـ٢١.
٢ ــ المجموعة ــ ص٢٤ـ٣٥.
٣ ــ تيناوي ــ أحمد: المجموعة ــ ص٤٠ـ٤١.
٤ ــ تيناوي ــ أحمد: المجموعة ــ ص٤٥ـ٤٦.
٥ ــ تيناوي ــ أحمد: المجموعة ــ ص٤٩.
٦ ــ تيناوي ــ أحمد: المجموعة ــ ص٥٧.
٧ ــ تيناوي ــ أحمد: المجموعة ــ ص١٥.

احذروا هذا (الأديب) العنصري السادي

صبحي سعيد قضيماتي*

فاز الروائي الفرنسي ميشال ويلبيك بجائزة غونكور لهذا العام، عن روايته "الخريطة والطريق" الصادرة عن (منشورات فلاماريون) بداية شهر أيلول المنصرم، والتي اعتبرها بعض النقاد من أفضل روايات الموسم.

وتشير إحصائيات هذا الموسم إلى صدور ما يقارب الـ ٧٠٠ رواية، في الساحة الأدبية، الأمر الذي يثير تساؤلات تشك في تمكن النقاد من قراءة هذا الكم الكبير من الأعمال الروائية. لكن الزخم الإعلامي الذي حظي به ويلبيك منذ سنين قد مهد الطريق لهذا الفوز الذي لم يكن مفاجئاً لأحد. ويؤكد النقاد أهمية المواضيع التي يطرحها ويلبيك، وتميز هذه المواضيع بجدتها وفرادتها وأسلوب معالجتها، إذ تؤكد الحركة النقدية الفرنسية أن الأديب استطاع أن يخط لنفسه طريقاً جديداً، حيث يشكل صدور رواياته حدثاً أدبياً وثقافياً مهماً. وهذه الآراء تثير الشك أيضاً حول موضوعية النقد الذي أحاط ومهد لفوزه.

والغريب والمثير للعجب والدهشة في أدب وشخصية هذا الأديب، يكمن في تصريحاته العنيفة، التي تشتعل حقداً عنصرياً وسادياً أعمى، وهذا ما ساعد على انتشار اسمه على نطاق واسع، حتى بين الذين لا يقرؤون رواياته. وقد أثارت عليه تصريحاته السادية تلك هجوماً عنيفاً، ومنها تصريحاته التي تهاجم الدين الإسلامي، حيث أكد المهتمون بأدب ميشال ويلبيك، إن هجوم الأديب على الإسلام جاء بسبب إصابته بعقدة نفسية أصابت الأديب إثر زواج والدته من مسلم. وقد ردت والدته على ابنها الكاتب وهاجمته بعنف مستنكرة مواقفه السادية العنصرية، التي عبّر فيها عن فرحه بسقوط عربي، لأن هذا السقوط (كما يراه العنصري ميشال ويلبيك) يريح العالم بتخليصه من مسلم.

ويقارن النقاد بين فوز ميشال ويلبيك بأفضل جائزة أدبية في فرنسا وبين انتخاب ساركوزي، إذ لا يرى النقاد فرقاً بين الاثنتين من حيث معاداتهما للعرب والمسلمين.

ولا يختلف الأدباء حول جوهر الأدب الذي لا يقبل التطرف ولا يدنس مبادئه النبيلة بالأفكار العنصري.. ولا يمكن أن يسمو الأدب إذا كان

---

* إعلامي، أمين سر "جمعية أدب الطفل"، في اتحاد الكتاب العرب.

صاحبه غارق بأفكاره السادية التي تتنافى وجوهر الأدب الإنساني.

* * *

إدمون المليح المغربي اليهودي إلى مثواه الأخير

رحل الكاتب إدمون المغربي اليهودي إلى مثواه الأخير يوم الاثنين ٢٠١٠/١١/١٥، عن عمر ناهز الـ٩٣ عاماً. وإدمون من الكتّاب اليهود الذي عرفهم العالم بعدائهم لإسرائيل والصهيونية.. وكان يتحفظ على ذكر ديانته اليهودية ويفاخر بانتمائه لوطنه الأم المغرب... وهو صاحب العبارة المشهور (ما زال ضروريا أن نحمي أنفسنا من إسرائيل) وهو الذي وصف نزوح اليهود المغاربة إلى إسرائيل بأنه كارثة في التاريخ اليهودي).

صدرت روايته الأولى "المجرى الثابت" في ١٩٨٠ وهي "نص يوقظ شلال الذاكرة الغافية، ويفتح نوافذ مطلة على الزمن البعيد القريب" كما يقول محمد برادة. دأب المليح على رفض إسرائيل والتنديد بجرائمها، فاعتبره الصهاينة "معادياً للسامية متعصباً"، ووصفوه بأنه يهودي مغربي ومناضل عربي وطني. لم يكن الراحل يعرف العبرية، ورفض أن تترجم أعماله إليها، وكان يراها لغة غير مهمة ولا تحيى إلا في إسرائيل، ولم يكن يعرف ممارسة الطقوس اليهودية. وقال مرات أنه يحلم بالصلاة في القدس عندما تتحرر من الاحتلال، وظل يدافع عن المقاومة الفلسطينية بكل فصائلها، ويرفض توظيف المحرقة اليهودية لتبرير الصهيونية واستغلالها اليهود الذين ماتوا فيها ومن لم يموتوا. وأكد إدمون أنه يتأسف لهجرة اليهود إلى يوتوبيا تقوّض نفسها يومياً بيديها وبعنصريتها وجدارها العازل واغتيالاتها القادة السياسيين وعدم احترامها القرارات الدولية. وهو صاحب البيان المشهور "أنا أتهم" عن مجزرة جنين في ٢٠٠٤. ونشر عن "صبرا وشاتيلا" والغزو الإسرائيلي للبنان في ١٩٨٢، مقالة اعتبر فيها أن إسرائيل ترتكب جنوناً انتحارياً. وفي أثناء الحرب على قطاع غزة، نشر بيانه "إسرائيل على حافة البشرية"، ذكر مترجمه حسان بورقية أن الكاتب كان يؤثر عنواناً بالدراجة المغربية هو "لعنة الله عليك يا إسرائيل"، ووصف ما ارتكبته إسرائيل في ذلك العدوان بأنه رعب مطلق يتجاوز كل حد، وجرائم حرب حقيقية وإرهاب دولة.

وقبل رحيله دعا المليح إلى وقف بناء المستوطنات في الأراضي الفلسطينية المحتلة، واعتبرها عنصرية تتنافى مع الديانة اليهودية، مطالباً إظهار السخط عليها باسم القيم الروحية لليهودية.

وفي آخر كتبه "رسائل إلى نفسي" (٧٨ صفحة)، الصادر عن دار الفنك قبل شهور، يجدد الراحل تنديده بالصهيونية، ويكتب أنها "حركة عنصرية وحشية تقتل الأطفال والشيوخ والشباب"، ويدين "الجرائم الإسرائيلية البشعة ضد أبناء الشعب الفلسطيني الذي يكافح بكل ما أوتي من قوة، من أجل حريته واستقلاله وحقه في وطنه". ويشير في الكتاب إلى اغتيال قوة إسرائيلية في نيسان (إبريل) الماضي القائد الميداني في حركة حماس علي السويطي قرب الخليل، عندما هدمت منزلاً وهو في داخله، بعد أن أصابته بالرصاص، ثم أخرجت جثته وشوّهتها، وكان الاحتلال يطارد الشاب ثمانية أعوام. كتب إدمون: "هذه الجريمة الصهيونية الجديدة منافية لكل الأعراف والتعاليم السماوية والإنسانية، وتضاف إلى سجل إسرائيل الدموي البشع."

ونقول: إن النضال ضد الصهيونية هو نضال في سبيل السلم والأمن ومستقبلنا الحضاري.

* * *

(لا حسد) مخطوط لمارك توين بسعر خيالي

بيع نص مكتوب بخط الروائي الأمريكي الراحل توين مقابل حوالي ٨٠ ألف دولار في مزاد بمدينة شيكاغو الأمريكية.

وأعلن دار مزاد ليزلي هندمان أوكشنيرز أن فصلاً من رواية "المتشرد في الخارج" كتبه توين بخط يده عام ١٨٨٠ بيع مقابل ٧٩٣٠٠ دولار أمريكي، وذلك في زيادة عن التقييم المبدئي للمخطوطة قبل البيع.

وأضافت الدار أن تقييم ما قبل البيع للعمل الأدبي تراوح بين ٣٠ و ٥٠ ألف دولار.

وفي المزاد المخصص للكتب والمخطوطات القديمة بيعت صورة لتوين مقابل ٢٧٥ دولاراً ونسخة أولى من كتاب مغامرات "توم سوير" مقابل ١٢٢٠ دولاراً.

وكانت السيرة الذاتية لتوين التي صدرت هذا العام بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته قد بيعت بأرقام قياسية، كما بيع في المزاد مقال مدرسي للكاتب أرنست همنغواي مقابل ٧٢٣٠ دولاراً، إضافة إلى مستند موقع من الرئيس الأمريكي جورج واشنطن مقابل ٩٧٦٠ دولاراً.

وبيع مستند يحمل توقيع الروائي الروسي ليف تولستوي مقابل ٣١٧٣ دولاراً. كما بيعت وثائق أخرى تحمل توقيعات كل من بوريس باسترناك وأوجستي رودن وهنري ماتيس.

***

رحيل المؤرخ العراقي الكبير عبد العزيز الدوري إلى مثواه الأخير

شيّع في العاصمة الأردنية عمان المؤرخ العراقي الأشهر عبد العزيز الدوري، والذي كان قد توفي الجمعة عن عمر يناهز الثانية والتسعين عاماً. ووري شيخ المؤرخين العرب الثرى في مقبرة سحاب بحضور وزراء وسياسيين وأكاديميين عرفوه أو تتلمذوا على يديه. وتقاطر المئات لتقديم العزاء في العلامة الراحل.

ويعد الدوري (١٩١٨-٢٠١٠) من أعلام التاريخ العربي والإسلامي، وصاحب المدرسة الاجتماعية الاقتصادية في دراسة التاريخ، وله عشرات المؤلفات في تلك الحقول.

ووصف خير الدين حسيب المدير العام لمركز دراسات الوحدة العربية المؤرخ الراحل بأنه "الأب الفعلي لجامعة بغداد وجامعات أخرى"، وأضاف أنه كان نموذجاً رائعاً للعلم الملتزم، الذي يخدم المبدأ ولا يستخدمه، ووهب نفسه لخدمة قيم الإنسانية والمثل العليا، فضلاً عن أنه جعل العلم باستمرار في خدمة المجتمع".

ولفت حسيب إلى أن علاقته بالدوري تعود إلى ستين عاماً، وهي "علاقة التلميذ بالأستاذ"، مشيراً إلى أن الراحل "عالم كبير وأصيل". وقال "لقد مات عبد العزيز الدوري جسداً، ولكنه باق معنا وبعدنا فكراً، وهذه عظمة أمثاله من عمالقة المفكرين وكان المؤرخ الدوري قد أكمل دراسته الثانوية في بغداد، وحصل على بعثة علمية في المملكة المتحدة، وسافر إلى لندن ونال شهادة البكالوريوس من جامعتها سنة ١٩٤٠.

واستمر في دراسته وحصل على شهادة الدكتوراه سنة ١٩٤٢، وبعد عودته إلى بغداد عيّن مدرساً للتاريخ الإسلامي في دار المعلمين العالية "كلية التربية حالياً" في بغداد.

وأصبح الدوري رئيساً لدائرة التاريخ في جامعة بغداد فعميداً لكلية الآداب والعلوم من ١٩٤٩-١٩٥٨ ورئيساً لجامعة بغداد بين العامين ١٩٦٢-١٩٦٦، وأستاذاً زائراً في الجامعة الأمريكية في بيروت في ١٩٦٠، واستقر أخيراً أستاذاً للتاريخ في الجامعة الأردنية بعمان.

وقال المؤرخ والباحث العراقي بشار عواد معروف في حديث له بثّته قناة الجزيرة نت (إن الدوري كان علماً من أعلام العراق)، لافتاً إلى دوره في تأسيس كلية الآداب والعلوم في بغداد، علاوة على فضله في بحث نشأة التاريخ عند المسلمين.

من جانبه اعتبر تقي الدين الدوري ـ ابن عم الفقيد ـ أن المؤرخ الراحل "علم من أعلام المؤرخين العرب، وقمة من قمم التاريخ الإسلامي،

ويعترف به الكثير من المؤرخين والعلماء الأوروبيين والعرب في الشرق والغرب، ويأتي في مقدمة المؤرخين العرب، إن لم يكن أقدمهم على الإطلاق".

وأضاف تقي في حديث للجزيرة نت أن الراحل قدم خدمة كبيرة مؤرخاً للتاريخ الإسلامي خلال ٧٠ سنة من العمل والجهد في هذا المجال.

ولفت إلى أن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم منحت جائزتها التقديرية للثقافة العربية للدورية ٢٠٠٠ للمؤرخ الراحل تقديراً لجهوده في دراسة الفكر القومي وجذوره التاريخية ولتأكيده على إبراز علاقات الشعوب العربية بالأمم والشعوب والثقافات الإسلامية، ولاهتمامه بدراسة النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الحضارة العربية والإسلامية.

أما زيد الدوري ـ نجل الفقيد ـ فقد أكد أن حب المؤرخ الراحل للعروبة والإسلام "كان يدفعه بتوثيق تاريخهما بكل أمانة وصدق وبمنهج علمي دقيق". وأضاف أنه "كان يؤكد على قيمة الفرد وضرورة تعليمه وتسليحه بالعلم كأساس ونواة لأي جزء من حياته، كان مثالاً للمثقفين والمفكرين والباحثين العرب الذين نذروا أنفسهم لخدمة العلم".

ويستذكر الدوري الابن أباه بالقول "منذ الأيام الأولى لنشأتنا وعينا عليه وهو غاية في الشغف والاهتمام بالعلم والثقافة مع تأكيده على الأخلاق وطريقة التعامل مع الآخرين".

يذكر أن الدوري أصدر عشرات العناوين في التاريخ منها: دراسات في العصور العباسية المتأخرة (بغداد، ١٩٤٥)، مقدمة في تاريخ صدر الإسلام (بغداد، ١٩٥٠)، تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري (بغداد، ١٩٤٨).

كما أصدر كتباً أخرى منها: النظم الإسلامية (بغداد، ١٩٥٠)، ودراسات في علم التاريخ عند العرب (بيروت، ١٩٦٠)، والجذور التاريخية للقومية العربية (بيروت، ١٩٦٠)، والتكوين التاريخي للأمة العربية: دراسة في الهوية والوعي (بيروت، ١٩٨٤)، والجذور التاريخية للشعوبية (بيروت، ١٩٦٢).

وساهم المؤرخ الراحل في كتابة التاريخ الموسوعي العالمي، منها دائرة المعارف الإسلامية. وحرر لمصلحة منظمة التربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) مشروع كتاب يتناول تاريخ الأمة العربية.

***

كتاب لسارة بالين يتهم أوباما بالعنصرية

وجهت سارة بالين المرشحة الجمهورية السابقة لمنصب الرئيس الأمريكي في كتابها الجديد انتقادات حادة للرئيس باراك أوباما وزوجته ميشيل، لم تخل من الاتهامات بالعنصرية.

ونشرت مدونة هافينغتون بوست الإلكترونية أجزاء مسربة من كتاب بالين الجديد "أمريكا عن ظهر قلب"، قالت فيه إن أوباما يعتقد أن أمريكا الحالية دولة غير عادلة ولا توجد فيها مساواة.

وقالت إن السيدة الأولى ميشيل أوباما عبرت عن الموقف نفسه في حملة العام ٢٠٠٨ الانتخابية حين قالت هذه الأخيرة بأنها لم تشعر بالفخر في أمريكا قبل بدء زوجها بالفوز في الانتخابات.

ورغم أن السيدة الأولى وضحت أكثر من مرة أنها عنت أنها فخورة بتوحد الأمريكيين حول قيم مشتركة وإقدام الشبان على الانتخابات، إلا أن بالين بقيت مصرة على توجيه الانتقادات لها.

وقالت بالين إن ميشيل لم تفاجئنا بما أن كليهما (باراك وميشيل أوباما) قضيا نحو عقدين في كنيسة القس جريمايا رايت وهما يستمعان إلى تصريحات ضد البيض.

وكانت عائلة أوباما قد حيدت نفسها عن القس رايت بعد اتهامه بالعنصرية. وكانت بالين قد لمحت أكثر من مرة عن استعدادها لخوض الانتخابات الرئاسية للعام ٢٠١٢ ضد أوباما.

ولا عجب أن يرمي العنصريون من أمثال بالين (من الحزب الجمهوري الذي سبب الويلات لشعبنا العراقي) أوباما بتهم العنصرية.. أي تلك

التهم التي تغلي أحقاداً سوداء في صدور أعضاء الحزب الجمهوري ومنهم المجرم بوش.

***

معرض بغداد الدولي ينشد الأمن والسلام

نتمنى لشعبنا العربي العراقي العودة بأسرع ما يمكن إلى حياته الطبيعية حيث الأمن والسلام والوئام، ليعيش هذا الشعب حياته الطبيعية ويستمتع بخيراته وثرواته.. فالمعارض الدولية رمز من رموز حضارة البلد، ودليل على السلام والاستقرار... فالأنباء التي نقرؤها ونسمعها عن معرض بغداد الدولي الذي نعتز به كما نعتز بمعرض دمشق الدولي، تثير الأحزان والامتعاض في الوقت نفسه... فالمعارض تضم صفوة الإنتاج الاقتصادي والصناعي والأدبي.. فكل معرض دولي يرافقه معرض للكتب وندوات ومحاضرات أدبية وفكرية.. ومعرض بغداد في هذا العام يشكو من الأمن والأمان. فالأخبار تشير إلى أن المعرض الذي افتتح في منتصف الشهر الماضي، قد أقيم تحت حراسة وإجراءات أمنية مشددة، الأمر الذي أثار امتعاض الزوار وتذمرهم. أما الاهتمام الذي أبدته الجهة المنظمة للمعرض بإعداد الأجنحة والمواقع الخاصة بالمؤسسات العراقية والدول المشاركة، فلم يفلح هو الآخر في تغطية بعض العيوب التي ظهرت في المكان بسبب قدم الأبنية المستخدمة للعرض وعدم رصف الأرض ما أدى إلى تصاعد الغبار والأتربة أثناء تجول الزوار بين الأروقة. وعلى رغم تمديد فترة المعرض إلى الأحد، إلا أن نسبة الزوار بدت غير مشجعة، خصوصاً مع تزامن افتتاحه مع سلسلة تفجيرات بغداد الأخيرة واستئناف جلسة البرلمان، باستثناء تلك المواقع التي عرضت فيها المواد الغذائية، والمشروبات الغازية والعصائر، ومواد التجميل التي شهدت إقبالاً أكثر من غيرها، فضلاً عن العروض التي قدمتها شركات الاتصال من الخطوط المدعومة وأجهزة الهاتف النقال التي استقطبت هي الأخرى أعداداً لابأس بها.

وعلى الرغم من ترحيب القائمين على المعرض ترحيباً كبيراً بالزوار، وقيام بعض شركات المواد الغذائية على تقديم عيّنات من منتجات الشاي والعصائر مجاناً للمواطنين لجذبهم لشراء المعروضات من السلع، بقيت نسبة الزائرين قليلة ـ شحيحة. وعلى الرغم من تأكيد المسؤولين عن الموقع عدم السماح للمتسولين بالدخول إلى المعرض، إلا أن هؤلاء المتسولين دخوا بملابس نظيفة كي يبعدوا عنهم الشبهات، أثناء خضوعهم للتفتيش الدقيق مثل غيرهم من المواطنين.

نتمنى لمعرض بغداد في دورته القادمة أن يكون معطراً بالأمن والسلام، وزاخراً بمعارض الكتب، وعامراً بالندوات الثقافية والأدبية.

***

السياسة والفكر في ثقافي الرقة

شهدت مديرية ثقافة دار الأسد بالرقة من (٩-١١) من شهر تشرين الثاني، ندوة فكرية سياسية واسعة بعنوان (الإعلام والسياسة) شارك فيها عدد من أعلام الفكر والسياسة، منهم الأستاذ عبد الله القصير ـ مدير عام قناة المنار الفضائية، والدكتور يحيى العريضي عميد كلية الإعلام في جامعة دمشق، والأستاذ رفيق نصر الله رئيس المركز الدولي للإعلام في لبنان، والدكتور أحمد عبد الملك المستشار الإعلامي في مجلس التعاون الخليجي ـ قطر، والأستاذ محيي الدين محمد مدير تحرير جريدة تشرين. وقد طرح وناقش المشاركون في هذه الندوة، أفكاراً مهمة، عبّرت عن فهم عميق لواقع الإعلام السياسي في هذه المرحلة التي نعيشها في معارك شرسة مع الصهيونية العالمية ومن دار في فلكها. لكن أهمية المسألة تكمن في قدرتنا على بناء حركة إعلامية قادرة على التعبير عن قضايانا العادلة في مواجهة التضليل الإعلامي. وإلى متى نعجز عن تحقيق هذا الهدف الكبير الذي مكننا من الوصول بإعلامنا إلى كل مكان من هذه الكرة الأرضية، ليكون لساننا الفصيح والجريء في الدفاع عن قضايانا العادلة؟ لا شك بأنه مبني على أسس مبدئية تؤمن بصدق بقضايانا العادلة، لكن إعلامنا العربي مازال أضعف من طموحنا وأحلامنا التي تطالبنا بحركة إعلامية قادرة على التصدي لكل الأساليب الصهيونية والغربية الهادفة إلى السيطرة إعلامياً وثقافياً على أمتنا العربية. لهذا نقول إننا بحاجة إلى ندوات تكشف عن مكامن الضعف، وعن العثرات وعن العقبات، التي تعترض تأسيس حركة إعلامية تلبي طموحاتنا العربية والحضارية.

ومع كل نشاط نتساءل: /هل غادر الشعراء من متردم/. وما الجديد في هذا النشاط أو ذاك؟.. وإلى متى نبقى أسيري التنظير، وعاجزين عن رفع راية العمل الخلاق لتحقيق أهدافنا المقدسة؟.

مكتبة الإسكندرية تحتفي بالروائي الأعرج

تحدث الروائي الجزائري واسيني الأعرج عن مشواره الأدبي وأهم أعماله وتجربته الإبداعية عموماً، وذلك في سياق الإعلام عن جوائز مسابقة مختبر السرديات للقصة القصيرة التي تقيمها مكتبة الإسكندرية الثلاثاء ٢٠١٠/١١/٢٣.

وقال مدير إدارة الإعلام بمكتبة الإسكندرية خالد عزب إنه تم اختيار ندوة الكاتب الجزائري الأعرج لتوزيع الجوائز وذلك للاحتفال به وبمكانته العالمية وتكريماً للفائزين وبهدف دعم التواصل بين الثقافتين المصرية والجزائرية وفتح آفاق ونوافذ جديدة بين البلدين باعتبارهما رافدين للثقافة العربية.

ويجري تسليم الجوائز للفائزين في مسابقة السرديات بمشاركة نخبة كبيرة من الأدباء والمثقفين من بينهم واسيني الأعرج وإبراهيم عبد المجيد وأعضاء لجنة التحكيم.

وقال عزب: يحصل الفائز الأول على مبلغ مالي قدره خمسة آلاف جنيه والفائز الثاني ثلاثة آلاف جنيه والفائز الثالث ٢٠٠٠ جنيه، في حين ينال المركزان الرابع والخامس شهادات تقدير.

من جانبه، أوضح المشرف على مختبر السرديات منير عتيبة أنه سيتم تنظيم العديد من الندوات لقراءة ومناقشة القصص العشرين الأولى في المسابقة على أن يتم نشر القصص الفائزة في مجلة الثقافة الجديدة.

وكانت لجنة تحكيم مسابقة مختبر السرديات في القصة القصيرة لعام ٢٠١٠ قد انتهت من المرحلتين الأولى والثانية من تصفية القصص المشاركة في المسابقة حيث تم تصعيد ٣٤ قصة في المرحلة الأولى ثم تصفيتها إلى ١٧ في المرحلة الثانية ثم إلى خمس قصص في المرحلة الثالثة والأخيرة.

ويعقد مختبر السرديات لقاءات أدبية متنوعة تهدف إلى إنشاء وتنظيم وتدعيم حركة نقدية فاعلة مرتكزة على الحركة الإبداعية بالإضافة إلى مد جسور المعرفة بين التيار الإبداعي النقدي السكندري وبين المبدعين والنقاد في مصر والوطن العربي والتواصل مع أحداث العالمية في مجال السرد.

يذكر أن واسيني الأعرج من مواليد ١٩٥٤ بقرية سيدي بوجنان في تلمسان، وهو أستاذ جامعي في جامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس. ويعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

ومن أشهر أعماله الروائية: وقع الأحذية الخشنة (١٩٨١)، مصرع أحلام مريم الوديعة (١٩٨٤)، رمل الماية (١٩٩٣)، سيدة المقام (١٩٩٥)، شرفات بحر الشمال (٢٠٠١)، كتاب الأمير (٢٠٠٥)، بيت الأندلس (٢٠١٠).

□□